tsche

ratur=

kmale

<36606411120014

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
IN NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT

17

A. W. SCHLEGELS

VORLESUNGEN

ÜBER

SCHÖNE LITTERATUR UND KUNST

ERSTER TEIL
(1801—1802)

DIE KUNSTLEHRE

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1884

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS.

Die Sammlung von Litteraturdenkmalen umfasst poetische und prosaische Werke deutscher Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts. Ihr Hauptzweck ist, seltene Originalausgaben in getreuen Abdrücken vorzulegen; daneben werden auch spätere Bearbeitungen einzelner Schriften berücksichtigt und Handschriften zur Berichtigung und Ergänzung der Nationallitteratur des Zeitraumes herangezogen. Vorbemerkungen geben über die kritische Behandlung der Texte Aufschluss, verzeichnen die wichtigste Bibliographie und beleuchten die historische Stellung der Schriften. Die Sammlung ist geleitet von Dr. Bernhard Seuffert, Privatdocent an der Universität Würzburg. Die Verlagshandlung macht durch möglichst niederen Preis die nach Zeit und Umfang zwanglos erscheinenden, einzeln käuflichen Stücke allen Kreisen zugänglich. Sie hofft, durch die Ausgabe der Litteraturdenkmale empfindliche Lücken in öffentlichen Bibliotheken wie im Bücherschatze der lehrenden und lernenden, überhaupt aller Litteraturfreunde auszufüllen.

Erschienen sind:

1. Otto, Trauerspiel von F. M. Klinger. (Herausg. von B. Seuffert.) Geh. 90 Pf.
2. Voltaire am Abend seiner Apotheose, von H. L. Wagner. (Herausg. von B. Seuffert.) Geh. 40 Pf.
3. Fausts Leben vom Maler Müller. (Herausg. von B. Seuffert.) Geh. M. 1.10.
4. Preussische Kriegslieder von einem Grenadier von I. W. L. Gleim. (Herausg. von August Sauer.) Geh. 70 Pf
5. Faust, ein Fragment von Goethe. (Herausg. von B. Seuffert.) Geh. 80 Pf.
6. Hermann von C. M. Wieland. (Herausg. von Franz Muncker.) Geh. M. 1.20.
7. 8. Frankfurter gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772. (Herausg. von B. Seuffert, mit einer Einleitung von Wilhelm Scherer.) Erste Hälfte M. 2.80. Zweite Hälfte nebst Einleitung und Register M. 3.80.
9. Karl von Burgund, ein Trauerspiel (nach Aeschylus) von J. J. Bodmer. (Herausg. von B. Seuffert.) Geh. 50 Pf.
10. Versuch einiger Gedichte von F. v. Hagedorn. (Herausg. von August Sauer.) Geh. 90 Pf.
11. Der Messias, erster zweiter und dritter Gesang von F. G. Klopstock. (Herausg. von Franz Muncker.) Geh. 90 Pf.

(Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlags.

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
IN NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT
17

A. W. SCHLEGELS

VORLESUNGEN

ÜBER

SCHÖNE LITTERATUR UND KUNST

ERSTER TEIL
(1801—1802)

DIE KUNSTLEHRE

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1884

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

In den Berliner Vorlesungen A. W. Schlegels, welche hiermit zum erstenmal durch den Druck veröffentlicht werden, legen wir unsern Lesern nicht nur ein für die Entwicklungsgeschichte unserer Litteratur bedeutsames und interessantes Werk vor, welches gewissermassen das Kompendium der romantischen Schule bildet und die Summe der von ihr gezeitigten Ideen umfasst: sondern zugleich auch ein wissenschaftliches Werk, welches nach den verschiedensten Richtungen hin anregend gewirkt hat und (da die Zeit doch hoffentlich vorüber ist, in welcher man die romantische Epoche nur als eine Periode allgemeiner Geistesverwirrung gelten liess) auch fernerhin anregend und befruchtend wirken wird. Der vorliegende erste Band wird dem Aesthetiker und Kunsthistoriker trotz manchen Irrtümern willkommen sein: wir müssten sehr viel reicher an fasslichen Lehrbüchern über die Theorie der Kunst geworden sein, wenn Schlegels Kunstlehre nicht heute noch als eines der ersten gelten und auf andächtige Leser rechnen dürfte. Der zweite Band, welcher die Geschichte der klassischen Litteratur nicht bloss bei den alten Völkern, sondern auch die antikisirenden Bestrebungen der Modernen umfassen wird, wendet sich gleichmässig an klassische Philologen und die in dem Studium der modernen, romanischen und germanischen, Litteraturen Beflissenen. Der dritte,

welcher eine Geschichte und Charakteristik der romantischen Litteratur enthält, darf durch methodische und sachliche Belehrung in demselben Kreise und durch die auf altdeutsche Sprache und Litteratur bezüglichen Aeusserungen, welche für die Geschichte der germanistischen Wissenschaft von epochemachender Bedeutung geworden sind, namentlich unter den mit älterer deutscher Litteratur Beschäftigten Aufmerksamkeit zu finden hoffen. Zwischendurch und gelegentlich werden auch die Anhänger anderer Disziplinen nicht ohne Belehrung ausgehen. Nicht nur das über die Dichtungsarten im besondern Gesagte wird für die Poetik zinsbar zu machen sein: sondern der allgemeine Standpunkt des Verfassers, welcher Geschichte und Theorie immer im Zusammenhang betrachtet, kann bei einer Begabung wie der seinigen nicht anders als fruchtbringend für die Theorie der Dichtung sein, welche heute noch ebenso wenig wie damals der Belehrung durch Wilhelm Schlegel entraten kann. Die Bemerkungen über die Sprache im allgemeinen und besonderen werden für den Sprachforscher, den Grammatiker und Stilforscher nicht ohne Interesse sein; am meisten vielleicht kann der Metriker, welcher in W. Schlegel zugleich den Verskünstler verehrt, aus seinen Anregungen entnehmen. Wie lange sehnen wir nicht eine Geschichte der Aesthetik oder Poetik herbei? Ohne allen Ansprüchen an sachliche Vollständigkeit zu genügen, welche wir heute an ein wissenschaftliches Werk stellen, wird uns die Uebersicht der bisherigen Versuche und Vorübungen zu einer Theorie des Schönen, welche Schlegel in der Einleitung zu diesem Bande gibt, doch allgemein und übersichtlich orientieren und uns wenigstens mit den Grundbegriffen und Grundanschauungen, welche in Betracht kommen, bekannt machen... Und diese Hervorhebung schätzbarer Einzelnheiten und ganzer Partieen liesse sich noch lange fortsetzen, ohne den Inhalt des Werkes zu erschöpfen. Hier seien nur die Worte Hayms citiert, welcher zum erstenmal

die Aufmerksamkeit auf die im Folgenden veröffentlichten Handschriften gelenkt und in seinem Buche: 'Die romantische Schule' (Berlin 1870) S. 765 ff. sorgfältige Auszüge mitgeteilt hat. Seine Worte lauten: 'Das meiste von dem, was noch heute den Körper der Aesthetik ausmacht — das Stoffliche sowohl wie die leitenden Ideen — findet sich bereits in dieser Schlegel'schen Kunstlehre, und in der richtigen Oekonomie, in dem Reiz der Darstellung, in echter und edler Popularität dürfte dieselbe alle ihre Nachfolgerinnen übertreffen'.

Die ersten genaueren Nachrichten über das Unternehmen der öffentlichen Vorlesungen in Berlin entnehmen wir einem Briefe A. W. Schlegels an Sophie Bernhardi aus Jena vom 21. August 1801 datiert (Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten III 64 ff.). Er meldet dort, dass Caroline den Plan mit den Vorlesungen sehr gebilligt habe, wiewohl sie ihn nicht werde begleiten können; und fährt fort: 'Hier habe ich denn nun das Avertissement über meine Vorlesungen aufgesetzt und frage an: ob es so recht ist? Ueberlegen Sie es mit Bernhardi und Schleiermacher. Sollten kleine Veränderungen darin nöthig erachtet werden, so hat die junta Vollmacht sie vorzunehmen. Verwerft ihr aber das Ganze als nicht zweckmässig, so thut es mir baldigst zu wissen, damit ich ein verändertes schicken kann. Ich wünsche, dass es in Berlin gedruckt werde. Hier würde, wenn ich auch in Frommanns Druckerey Heimlichhaltung anbeföhle, doch gleich ein grosses Aufheben von meiner baldigen Wieder-Abreise entstehen, welches mir nachher sehr schädlich wäre, wenn nichts daraus würde. Frölich kann den Druck auf meine Rechnung besorgen, oder auch Sander. Beyde werden wissen, ob so etwas erst noch die Censur passiren muss. Ich wünsche es einigermassen elegant gedruckt, mit lateinischen Lettern, und auf Schreibpapier, welches doch keine grosse Ausgabe machen wird, da es auf ein Blatt, höchstens zweye,

gehen muss. Die Billette bestellt mit lateinischen Lettern auf Visitenkartenpapier. Von den Avertissements müssen doch wohl ein 200 Exemplare abgezogen werden. Ich hoffe die sämmtlichen Freunde werden sich mit Werken eifrig bezeigen. Ausser Ihrem eigentlichen Kreise bitte ich Sie einige Exemplare zu schicken: an Frau von Berg (mit einem Briefe, den ich heute noch oder nächsten Posttag an Sie einschliessen werde), an Mad. Liepmann (der ich ebenfalls einige Zeilen schreibe) und an Dr. Meyer. So viel möglich muss man die Leute die Pränumeration sogleich erlegen, und sich ja nicht den Gedanken merken lassen, als ob es vielleicht nicht dazu käme. Sollte diess der Fall seyn, so werden die Frd. zurückgezahlt. Mit den Billetten muss aber die Einrichtung getroffen werden, dass sie nicht anders gültig sind, als wenn einer meiner Freunde sie contrasignirt hat. Dieses muss aber ein Einziger verrichten, damit keine Unordnung entsteht: Bernhardi, Schleiermacher oder Schütz, wer sich dem Geschäft am liebsten unterziehen will. Dieser schreibt alsdann oben den Namen des Abonnenten hinein, darunter: bezahlt, und seinen Namen. Ich muss ihn dann auch bitten, ein genaues Verzeichniss der Personen, an welche Billets gegeben werden, nebst Anmerkung ihrer Wohnung zu halten, und ja keine Billets ohne Friedrd'or auszugeben, für welches (als die Hauptsache bei der ganzen Begebenheit) ich ihn responsabel mache. Die Freybillets an gute Freunde kann ich austheilen wenn ich ankomme. Ich hoffe auf baldige Nachricht von dem Erfolg. Sollte es nicht gelingen, so wird mir diess den Aufenthalt in Berlin nicht verleiden: ich komme dennoch in der zweiten Hälfte des Winters'. Die versprochenen Briefe übersendet er dann drei Tage später (Brief am 24. August 1801, a. a. O. 68 f.): 'Heute muss ich Sie mit ein paar Einlagen beschweren, die zum Besuch meiner Vorlesungen geschrieben sind, auf die ich jetzt mein ganzes Sinnen und Trachten richte, da sie mir das Mittel verschaffen sollen, den Winter mit meinen berlinischen Freunden

zuzubringen. Für die üble Jahreszeit scheint mir Jena, jetzt nachdem ich verwöhnt bin, gar zu einsam und trübselig. Haben Sie die Güte mit dem Brief an Frau von Berg ein Dutzend der gedruckten Ankündigungen, und mit dem an Mad. Liepmann einige zu schicken, und jedesmal unter einer derselben anzumerken, welcher von meinen Freunden die Abonnements-Carten ausgiebt. Bey der Austheilung der übrigen darf man wohl Mlle Krayn und Mad. Herz nicht übergehen. Es wird Ihnen schon einfallen wer überhaupt welche bekommen muss. Wenn Humboldt dort ist, muss er allerdings einige nebst Empfehlungen von mir erhalten, da er sich hier so artig bezeigt hat. An Brinkmann kann die Krayn sie wohl gelangen lassen, ob dieser Windhund einige Hasen für uns erjagen kann etc.' An Schleiermacher schreibt er darauf in einem Briefe vom 7. September, welcher bei Jonas u. Dilthey (Aus Schleiermachers Leben III 289) irrtümlich die Jahreszahl 1800 statt 1801 trägt: 'Meine Ankündigung der Vorlesungen ist schon hinübergeschickt, ich empfehle sie hiermit Ihrer Protektion und Beförderung bestens; Sie können mich immer schon mit gutem Gewissen ein wenig herausstreichen. Diese Vorlesungen, in denen ich alles vernünftige und gemässigte anbringen will, müssen mir das Mittel werden zur Erhohlung mit meinen Freunden recht viel tolles und ungemässigtes zu schwatzen, und ich denke dabey sind Sie interessirt, wenn auch nicht bey jenem'. Die gedruckte Ankündigung des ersten Kursus ist mir leider nicht bekannt geworden[1]; nur einige Stellen daraus werden in der Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek Bd. 63, S. 472 (1801) citiert, wo es unter den 'vermischten Nachrichten und Bemerkungen' heisst: 'Herr Professor A. W. Schlegel aus Jena, hat durch ein

[1] Auch Böckings Verzeichnis der von A. W. Schlegel verfassten gedruckten Schriften kennt nur die im zweiten Bande mitzuteilende Ankündigung des zweiten Kursus.

besonderes Blatt bekannt gemacht, dass er "den Freunden der schönen Literatur und Kunst in Berlin Vorlesungen über diese Gegenstände halten wolle. Er schmeichle sich nicht bloss Zuhörer; sondern auch geistreiche Zuhörerinnen zu finden." Die Vorlesungen nehmen ihren Anfang mit dem Monate November, und werden bis Ostern 1802, wöchentlich zweymal, von 12 bis 1 Uhr gehalten. Der Pränumerationspreis ist zwey Friedrichsd'or.' Aber der Beginn der Vorlesungen zog sich hinaus; Caroline schreibt an ihre Freundin Luise Gotter (Caroline II 145): 'Schlegel schreibt recht oft. Er wird am 1. December seine Vorlesungen in Berlin anfangen vor einer glänzenden Versammlung, fast lauter Adeliche, denke Dir! worunter sehr viel Damen sind'. Schelling und Caroline wünschen zu dem Unternehmen und dessen gutem Fortgang Glück. Die letztere schreibt am 3. Dezember (a. a. O. 146): 'Catel findet, dass es Dir weit über sein Erwarten mit dem zu stande bringen der Vorlesungen geglückt sey — dass nur, da es so weit glückte, es schade wäre für Dich nicht 4 Louisd. gefordert zu haben, dann hättest Du alles Vornehmste und vielleicht die Königin gehabt'; der erstere am 10. Dezember (Plitt, Aus Schellings Leben I 351): 'Sehr freut es mich, dass es mit Ihren Vorlesungen den [gewünschten] Fortgang genommen, und um so mehr, da ich sehe, dass es andere giebt, die damit nicht zufrieden sind. Ihre Nachrichten von Fichte kommen mir eben nicht sehr unerwartet'. Dass Fichte, dem Schlegel während seines Berliner Aufenthaltes im Sommer 1801, wie er damals an Schelling schrieb (Fichtes Leben und Nachlass II² 348), 'bekannter geworden war als je und dadurch lieber — durch seine Redlichkeit und seinen unermüdeten Fleiss', sich jetzt als Schlegels Gegner bemerkbar machte, erfahren wir auch aus dem gleichzeitigen Briefe Carolinens (II 148 f.): 'So ist es gut, dass ich bey Deiner ersten Vorlesung nicht war, ich wäre einem kleinen Nervenfieber nicht entgangen. O Du lieber Schlegel, wie soll

ich Dir nur unser hiesiges unsägliches Interesse an Deinem Gelingen sagen! Schelling betrachtet es nicht anders als wie seine eigne Sache. Wir waren am Sonnabend Abend eben dabey im Benvenuto Cellini zu lesen mit recht frischem Gemüth, ich las vor, Dein Brief kam, und da ich einige Blätter gleich übersah, las ich Deine Beschreibung, just in dem nehmlichen Tone fort, was sich sehr lustig machte. Die nicht so spasshafte Nacherinnerung behielt ich für mich, habe aber Sch. mitgetheilt, wie sich Fichte betragen hat. Er weiss auch vollkommen, dass und warum sich F. so betragen musste, und dass er einen ganz gemeinen Neid auch recht gemein ausdrückt. Wenn er für sich noch etwas von F. hofft, so führt blos seine anderweitige Bewunderung für ihn sein gutes Herz irre. Er hat sich dabey fest vorgesetzt, F. mag gegen ihn verfahren wie er will, es in öffentlichen Aeusserungen nie zu erwiedern. Was mich betrifft, so ist mein Hass gegen F. nach diesem letzten Zuge vollendet. Lass Du Dich nur nicht stören. Wenn Du Meister Deines Vortrags wirst, so hast Du Alles gewonnen, und es kann doch nicht anders seyn, die Uebung muss Dich, der Du sonst so wohl zu reden weisst, auch auf diesem Rednerthron befestigen. Dass Du Fichtens Sinn in der Sache nicht trafst, ist ja sehr begreiflich, und wenn er wirklich klug wäre, und aus seinem Ein und dieselben Sinn heraus könnte, so hätte er Dich gar nicht darnach richten müssen. Rede nur gut und frey und kümmre Dich um nichts. Ich werde ein unendliches Vergnügen haben, wenn Du darin mit Dir zufrieden seyn darfst, bis dahin wo ich mit meinem Einlasszettel komme. Und schrecklich lieb werd ich Dich haben, wenn Dir damit gedient wäre! Es ist mir sehr recht, dass Du Friedr. hast, der Dir mit bessrer Einsicht und bessrer Gesinnung wie F. beystehn kann. In der Stunde wo Du liesest bin ich immer ganz besonders bey Dir, und wenn nur die blauäugigte Caroline einmal die blauäugigte Athene werden könnte, um unsichtbar neben

Dir zu stehn, und Dir göttliche Rede in den Mund zu legen. Da Du schon so allerliebst geputzt und gesalbt bist, braucht ich mich ja damit nicht, wie jene Göttin nicht unterliess, abzugeben'. Auf den glücklichen Fortgang der Vorlesungen beziehen sich dann einige weitere Stellen in den Briefen Carolinens. So am 28. Dezember 1801 (II 160): 'Mein allergrösstes Divertissement aber ist der erwünschte Gang den Deine Vorlesungen nehmen. Ich kann Dir nicht sagen, wie sehr mich das, abgesehen von allem zeitlichen Vortheil, ergötzt'. Schelling brachte Goethen das Zuhörerverzeichnis mit, der sich aufrichtig freute und bei Schadow bemerkte, nun der habe es nötig! (II 176); an Friedrich Schlegel schreibt Caroline glänzende Relationen von den Vorlesungen, wobei sie nur bedauert, 'das mit dem Prinzen' nicht schon gewusst zu haben, das wäre noch ein Leckerbissen gewesen (II 184). Noch am 8. März 1802 schreibt Caroline (II 207), welche ihre Abreise nach Berlin immer mehr verzögerte: 'Es machte mir viel Freude zu hören dass sich Deine Vorlesungen so schön erhalten, und würde mich etwas betrüben, wenn ich nichts mehr davon mit eignen Ohren und Augen vernähme'; und am 18. März (II 214): 'Lieber Freund, ich rechne darauf, dass Du mir doch einige Vorlesungen aufhebst, der allerletzten wenigstens mit einer noch ganz besonders und apart geistreichen Zuhörerin die Krone aufsetzest'. (Vgl. oben S. VIII Z. 4 f.) Im Herbst 1802 war das Manuskript dieses ersten Cyklus in den Händen Schellings, welchem es Schlegel für seine Vorlesungen über Philosophie der Kunst zur Benutzung überliess. Schelling schreibt am 21. Oktober 1802 (Plitt, Aus Schellings Leben I 427): 'In Ihren Vorträgen über Kunstlehre habe ich vorzüglich die reinen und objectiven Züge bewundert, mit denen Sie so viele Ideen gleichsam in einer allgemein gültigen Form auch für die Reflexion ausgesprochen haben. Eine besonders hohe Ansicht weht aus allem, was Sie über Architektur sagen. — Da dieser Gegenstand immer für

mich besonderes Interesse gehabt, und ich für mich darüber gedacht, so freute ich mich sehr, in manchem Ihnen wenigstens aus der Ferne begegnet zu sein. Ueber die Ableitung der griechischen Formen aus der Analogie mit dem Bauen mit Baumstämmen [vgl. Neudr.[1]) 170, 5 ff.] bin ich insofern ganz Ihrer Meinung, als ich nicht glaube, dass man diese Ableitung so energisch zu nehmen hat, als sie genommen worden ist. Es scheint mir aber doch eine höhere und allgemeine Nothwendigkeit der Analogie hier obzuwalten, da ich die Architektur, wenn ich so sagen darf, als die Landschaft der Plastik begrüsse. — Die gothische Baukunst zeigt die rohe Natur, die noch unbearbeitet ist, den seiner Zweige und Blätter unberaubten Baum, daher das Missverhältnis der Basis zu der Krone, die unendlich vielen Verzweigungen, das Wildverwachsene in Kreuzgängen, Gewölben u. s. w. Die erste dorische Säule zeigt mir den behauenen Stamm, und erhebt mich dadurch auf das Gebiet des Menschlichen und gewissermassen der Kunst. Die folgenden Stufen begreife ich aus dieser Ansicht, wie ich glaube, einfach und zugleich evident. Am wenigsten genügt hat mir, offenherzig zu sagen, was Sie von der Poesie vorgetragen. Ich bin dadurch aufs neue in meiner Meinung von dem bewusstlosen Antheil an der Poesie bestärkt worden. Mit diesen Principien können Sie keines Ihrer eignen Werke begreifen und construiren. Ich sehe wohl, dass Sie Ihre Theorie nicht haben vollenden können; aber ich habe die Central-Idee von der Poesie vergebens gesucht. Wahrscheinlich waren Sie in dieser Rücksicht durch die Beschaffenheit Ihres Auditorium beschränkt. — Mehreres scheint mir eher in die Rhetorik als in die Poetik zu gehören.' Bei der Rücksendung des Manuskriptes am 1. November 1802 schreibt er: 'Es ist wohl möglich,

[1]) Mit Rücksicht auf den allgemeinen Titel dieser Sammlung, sowie auf die von Schlegel selbst und von Haym aus dem Inhalte der Vorlesungen gemachten Mitteilungen behalte ich in den Citaten diese Bezeichnung bei.

dass meine astronomischen Ideen den Berliner Monatsschriftlern als kryptoastrologisch vorkommen, da diese Menschen nichts an sich beurtheilen können, und ausser solchen historischen Beziehungen keinen andern Massstab haben: aber hüten nur Sie sich selbst, dass man Sie nicht als einen offenbaren Sterndeuter behandelt, wenn Sie noch ferner solche für Berlin höchst verwegene Ideen in Ihre ästhetischen Vorlesungen aufnehmen. Man könnte sich freuen, über die Erde als Centrum der Welt einmal etwas Geistreiches zu lesen, nachdem Mercier mit seinen Paradoxen längst abgesetzt, und Chateaubriands mit prätendirter Poesie vorgebrachten Einfälle doch grossentheils fad, und eine ganz trüb empfindsame und übrigens höchst empirische Prosa sind.' Solche aus Schellings Zeitschrift für speculative Physik aufgenommene Gedanken findet man im Neudruck 102, 30 f. 130, 34 u. ö.

Die wenigen Nachrichten, welche wir über den Verlauf der Vorlesungen im folgenden Kursus haben, seien hier angefügt. Caroline schreibt am 29. November 1802 an Julie Gotter (Caroline II 233): 'Die neue würdige Allianz zwischen Kotzebue und Merkel wird Dir doch nicht entgangen seyn, auch der dicke Sander hat sich nun ausserhalb der Neutralität erklärt. Es wird ein schöner Spass in Berlin werden. Schlegel wird jetzt seine Vorlesungen angefangen haben, gegen die der Freymüthige gerichtet ist'; und am 2. Januar 1803 an dieselbe (II 234 f.): 'Ich warte nun auf das erste Blatt von Kotzebue's Zeitung. Merkel ist dabei gleich in der Geburt erstickt, sie haben sich entzweit ehe sie sich vereinigten, die beiden Helden der Nichtswürdigkeit, Kotzebue giebt das Blatt allein heraus. Schlegel schreibt bis jetzt gar nichts hierüber. Seine Vorlesungen sind diessmal fast noch glänzender besetzt wie voriges mal, nur mit weniger Damen, aber einem grossen Theil des diplomatischen Corps.' Das bedeutete viel; denn Schlegels Vorgang mit den Privatvorlesungen erweckte in dem für gesellige Belehrung stets zugänglichen Berlin alsbald eine

grosse Konkurrenz. Schon im Wintersemester 1802/3 kündigten noch Kiesewetter und Bendavid Vorlesungen über ihre sogenannte 'Aesthetik' an; ein entlaufener Mönch aus Salzburg, namens Harl, der eine entsprungene Nonne geheiratet hatte, wollte über Pädagogik für Damen lesen. Anfang 1804 begann auch Fichte einen Kursus, dem er noch im Frühjahre einen zweiten folgen liess. Im Sommerhalbjahr 1804 verzeichnet die Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek bereits acht Privatvorlesungen über die verschiedensten Gegenstände; und im Wintersemester 1804/5 füllen die Ankündigungen bereits zwei Seiten derselben Zeitschrift.

In den zu Berlin selbst erscheinenden und hier den Ton angebenden Journalen habe ich vergebens eine Kundgebung über Schlegels Vorlesungen gesucht. Die Organe der Aufklärung sahen gegenüber dem ungeheuren Erfolg, welchen Schlegel bei dem Publikum der besten Gesellschaftskreise errang, keinen anderen Ausweg, als ihn zu ignorieren. Die Neue Berliner Monatschrift enthält trotz Neudr. 354, 2 in den Jahrgängen 1800—1804 nicht eine Silbe über diese Vorlesungen. Am allerwenigsten hätte ich es Nicolai zugetraut, dass er den Gegner, der ihn in seinem eignen Lager aufsuchte und in der Einleitung zu dem zweiten Kursus Urteile über die Allgemeine Deutsche Bibliothek laut werden liess, welche er im Drucke nicht wiederzugeben wagte und die Nicolai sicher nicht unbekannt geblieben sind, so ruhig neben sich gewähren liess. In den vielen Ausfällen, welche die Bibliothek in den dreissig die Jahrgänge 1800—1804 umfassenden Bänden gegen Fichte, Schelling, die Schlegel, Novalis und andere aus der neuen Schule enthält, wird — wenn uns eine genaue Durchsicht nicht getäuscht hat — der Vorlesungen nicht ein einzigesmal erwähnt. Nur unter den Personalnotizen, welche das Intelligenzblatt der Allgemeinen Deutschen Bibliothek als stehenden Artikel enthält, heisst es im Jahre 1803, Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek 78. Band, 1. Stück, S. 206/7: 'Herr Friedrich Schlegel hält in

Paris deutsche Vorlesungen über Philosophie und Literatur im Athenée des Etrangers. Es wird nicht gesagt, ob er in diesen Vorlesungen auch die grossen Entdeckungen verbreitet, welche man in den Vorlesungen der neuesten Philosophen und Aesthetiker von seiner Partey zu hören bekommt. Z. B. ''Die Liebe ist das Negative der Schwerkraft.''[1]) — ''Die Architektur ist eine gefrorne Musik.'' — ''Die bezweifelte Nachricht alter Schriftsteller von dem Tode des Euripides, nämlich, dass er von Hunden zerrissen worden, ist gewiss; denn er hat ja die griechische Tragödie vor die Hunde gebracht.'' u. s. w.' Stärkere Ausfälle müssen in Merkels 'Briefen an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur' zu finden sein; leider ist mir eben, da ich dies schreibe, ein Exemplar derselben vorweggekauft worden.[2]) In den 'Testimonia Auctorum de Merkelio, das ist: Paradiesgärtlein für Garlieb Merkel' (Kölln, bei Peter Hammer, 1806), in welchem S. 25 f. das bekannte Sonett und Triolett auf Merkel von A. W. Schlegel wieder abgedruckt sind (vgl. Aus Schleiermachers Leben III 130, Caroline I 274 f. 276. Fichtes Nachlass II² 306 f. und aus Schleiermachers Leben III 250), wird deutlich darauf verwiesen. Dort wird S. 20 f. die Stelle aus Homers Ilias II 211 sqq. citiert, welche den Thersites in der Versammlung schildert; unmittelbar nach dem griechischen Texte, unter der Angabe der Citatstelle stehen die Worte: 'A. W. Schlegels Vorles. 1803'; dann folgt eine 'Anmerk. Für Garlieb Merkel setzen wir die Vossische Uebersetzung her', die den Schluss macht. Es bleibt dahingestellt, ob sich der Vergleich auf Merkels persönliches Benehmen in den Vorlesungen, oder auf seine

---

[1]) Es ist wohl Neudr. 191, 22 gemeint, wo es heisst, dass das Licht (nicht die Liebe) gewissermassen das Umgekehrte der Schwerkraft ist.

[2]) Vgl. die Einleitung zum zweiten Band, wo ich darauf zurückkomme.

litterarischen Unverschämtheiten bezieht. S. 23 f. werden dann die Worte des Hauptmanns im Pater Brey: 'Er meynt die Welt könnt nicht bestehen' u. s. w. (d. junge Goethe III 230 f.) citiert, wobei es im vierten Verse anstatt 'von seinem himmlisch geistgen Reich' heisst: 'von seinem lettisch ird'schen Reich'; und im zwölften anstatt 'Herr Pater': 'Herr Doctor' — unter der Angabe der Citatstelle ('Goethe Fastnachtsp. S. 88') steht wieder: 'A. W. Schlegels Vorles. 1803.'

Die eigenhändigen Manuskripte Schlegels sind aus dem Nachlasse Böckings in den Besitz der königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden übergegangen, deren liberaler Verwaltung ich ihre mehrmonatliche ungestörte Benutzung verdanke. Die Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst sind in neun roten Halbfranzbänden (in Quart) enthalten, welche auf dem Rücken den Goldtitel tragen: 'Schlegel. | Mss. | Vorles. | Schöne Litt. | u. Kunst. | 1801 . . 2. | Berlin. | 1.'. Dem Inhalte und Schlegels Ueberschrift entsprechend tritt an Stelle der Worte: 'Schöne Litt. u. Kunst' bei den den zweiten Jahrgang enthaltenden Bänden bloss: 'Schöne | Litteratur.'; bei dem dritten Jahrgange: 'Romant. Poesie.' Die den Jahrgang betreffenden Angaben wechseln entsprechend: '1802 . . . . 3'; '1803 . . . . 4.' Die zu jedem Kursus gehörigen Bände sind immer wieder von 1 ab beziffert; wobei nur der Irrtum begegnet ist, dass der die dramatische Litteratur der Griechen enthaltende, also zum zweiten Kursus gehörige Band fälschlich als der erste des ersten Kursus; der den Beginn der Vorlesungen enthaltende aber als der vierte des ersten Kursus bezeichnet wurde. Von den neun Bänden entfallen drei auf das erste, vier auf das zweite und zwei auf das dritte Jahr. Auf der Innenseite des Deckels führen fast alle Bände das geschmackvolle Bibliothekzeichen Böckings. Im obern Felde thront die Göttin der Gerechtigkeit mit Schwert und Wage; zu ihrer rechten Seite einen Bienenkorb, zur linken eine Eule.

Unten ein Wappen; zu beiden Seiten die sitzenden Figuren eines studierenden Greises und Jünglings. In der Mitte die Inschrift: 'Ex libris | EDVARDI BÖCKING | I. V. D. et P. P. O. | in univ. litt. Bonn. |.' Die Bleistiftziffer 146^{a} welche der erste und zweite Jahrgang, 159 welche der dritte Jahrgang trägt, stammt wohl auch aus Böckings Bibliothek. Dem Manuskript ist in jedem Bande ein Titel von Böckings Hand vorgesetzt, welcher lautet: 'Aug. Wilh. von Schlegel's | Vorlesungen | über | schöne Litteratur und Kunst. | Gehalten zu Berlin 1801 . . . 1802. | Erster Band. | Schlegel's eigne Handschrift. | Bonn 1846. Böcking.' Es wiederholen sich dabei dieselben Varianten wie auf dem Titel des Rückens: der Zusatz 'und Kunst' fehlt bei dem zweiten Jahrgang; bei dem dritten lautet der Titel überhaupt: 'Vorlesungen | über | die | romantische Poesie.' Das Titelblatt des von dem Buchbinder irrtümlich an den Beginn der Vorlesungen gestellten Bandes lautet hier richtig: 'Aug. Wilh. von Schlegel | Ueber die | dramatische Poesie der Griechen. | Zu den | Vorlesungen über schöne Litteratur | geh. zu Berlin 1802. . . 1803 | gehörig; | umgearbeitet in den edirten Vorlesungen über dramatische Kunst | und Litteratur.' Der dritte Band des zweiten Jahrganges enthält ausserdem die speziellere Inhaltsangabe: 'Notizen und Andeutungen.' Ebenso der vierte Jahrgang; der Titel des ersten Bandes lautet hier: '. . . . | Gehalten zu Berlin 1803 bis 1804. | Auch als Fortsetzung der im Winter vorher gehaltenen | Vorlesungen über schöne Litteratur. | . . .' Der des zweiten Bandes gibt wieder den genaueren Inhalt an: '. . . Provençalen und Italiäner. . . .' Auf dem Titelblatte Böckings oder auf der ersten Seite des Manuskriptes findet man ausserdem den Stempel der Dresdener kgl. Bibliothek und die Bleistiftziffer 62000, welche gleichfalls aus der Dresdener Bibliothek herrührt. Das Vorsatzblatt des ersten Bandes enthält eine mit Bleistift geschriebene Litteraturangabe: 'Vgl. | Europa II. 1. 4 Vorll. | Deutsch. Mus. Ueb. Mittelalter. | Vorll. ü. die bild. Künste Berl. 1827. 4^{0} |

Horen Ueb. Poesie, Silbenm. u. Sprache.' Am Schlusse dieses (am Rücken fälschlich mit 4. bezeichneten) Bandes verweist dieselbe Hand auf die Fortsetzung: '15. Stunde f. Bd. 2.'; dem entspricht auf dem Vorsatzblatte des zweiten Bandes die Angabe: '1. bis 14. Stunde f. Bd. 4.' Am Schlusse des zweiten findet sich ausserdem auf der letzten Seite des Manuskriptes (Bogen 56h) folgende Aufzeichnung von der Hand Wilhelm Schlegels:

'Manuscripte.

Was Tinter von meinem | ersten u. dritten Heft abgeschrieben, dann aus dem ersten | in meiner Handschrift, bis zu | Ende der schönen Künste. | Anfang der Übersetzung von | Richard III.'

Diese Aufzeichnung steht offenbar mit einer Kopie (C) in Verbindung, welche von den beiden ersten Jahrgängen gleichfalls erhalten ist. Zwei graue Pappbände, mit dem gedruckten Titel auf dem Rücken: 'A. W. Schlegel's | Vorlesungen | über schöne | Litteratur und Kunst | I' (und II), enthalten je einen Jahrgang. Auf der Innenseite des Deckels findet man (entsprechend dem 146a des Originalmanuskriptes) die Bleistiftziffer 146. Ein Titelblatt von der Hand W. Körtes lautet: 'A. W. Schlegel's | Vorlesungen über schöne Litteratur | und Kunst. | I [II]. | Berlin, im Winter von 1801—1802 [1802—1803] | Wilhelm Körte.' Beiden Abschriften geht ein oberflächliches Inhaltsverzeichnis (nach Materien und Personen geordnet und während der Lektüre angelegt) voraus. Der Dresdener Bibliothekstempel und die Bleistiftziffer 62000 auch hier. Der Brief Schlegels, welcher die Sendung des Manuskriptes an Körte begleitete, ist dem ersten Bande vorangebunden und lautet:

'Sie erhalten hiebey das ganze Heft auf einmal. Es besteht 1) aus 56 Bogen, dann 2) noch 26 Bogen, wo jedoch Nr. 10, mit a und b bezeichnet zweymal vorkommt. Übrigens sind ein paar halbe oder nicht ganz beschriebne Bogen mit einer Nummer bezeichnet, dagegen liegen in andern mehr Blätter als viere.

Ich ersuche Sie, der Überbringerin ein paar Zeilen über die richtige Ablieferung mit zu geben.

d. 21. Jan. 1803.

Ihr ganz ergebenster
A. W. Schlegel.

Die letzten paar Stunden sind weggelassen, weil ich darin bloß einen skizzirten Vortrag aus älteren Heften gemacht.'

Dieser Brief gibt uns zugleich den Umfang des den ersten Kursus enthaltenden Manuskriptes genau so an, wie er noch heute erhalten ist. Dasselbe beginnt, wie oben gesagt, mit dem auf dem Rücken als vierten bezeichneten Bande, welcher 38 Bogen enthält; und ist von Bogen zu Bogen fortlaufend nummeriert, bis Bogen 31 mit Tinte, dann mit Bleistift. Die verblassenden Züge des Stiftes habe ich schärfer nachgezogen. Das zweite Blatt oder die dritte Seite jedes Bogens vom dritten ab enthält die Bogenzahl noch einmal mit dem Exponenten b: also 1 und 1^b; im Neudruck bezeichnet der Exponent der eingeklammerten Bogenzahl die Seitenzahl des Bogens, so dass 1^b hier einem 1^c entspricht. Bogen 22 und 23 fehlen, worauf ich zurückkomme. Bogen 31 (Neudruck 148, 15) enthält vom zweiten Blatte an bloss die Schlagworte und eine Skizze des Vortrages, welche sich auch noch über einen Teil des Abschnittes vom Basrelief erstreckt. Diesen Teil hat Schlegel später durchgestrichen, das letzte Blatt des Bogens frei gelassen und auf Bogen 32 die Aufzeichnungen über das Basrelief weiter ausgeführt, weswegen für den Neudruck die Wiedergabe der Skizzen entbehrlich war. Offenbar hatte Schlegel die Skizze schon vor der elften Vorlesung angelegt, ist aber nicht bis zur Besprechung des Basrelief gekommen: für die zwölfte Stunde, deren Beginn daher ohne Zweifel 150, 7 des Neudruckes anzusetzen ist, aber am Rande anzumerken vergessen wurde, zeichnete er nun seine Ausführungen vollinhaltlich auf. Von dem letzten Bogen dieses Bandes (38) sind nur die drei ersten Blätter, also sechs Seiten, beschrieben: in der zweiten Hälfte der

sechsten Seite bricht das Manuskript ab, weil die Ausführungen über die Architektur zu Ende sind. Der zweite Band (2) beginnt mit Bogen 39 die Malerei (Neudruck 182, 6) und führt die Zählung bis Bogen 56 fort. Das Kapitel über die Malerei schliesst ganz unten auf der vorletzten Seite des 50. Bogens, und auf der letzten Seite desselben Bogens ganz oben beginnt der Aufsatz über die Musik: hier ist also nicht etwa, wie man nach Neudruck 237, 32 f. vermuten könnte, eine Lücke anzunehmen, sondern der Ausblick auf die Geschichte der Malerei und ihren gegenwärtigen Zustand wurde entweder aus älteren Heften, oder aus verlornen Notizen, oder ganz aus freier Hand gegeben. Unvollständig dagegen scheint das Kapitel über die Musik zu sein, denn hier bricht das Manuskript auf der fünften Seite des 55. Bogens (257, 32) ganz oben in der zweiten Zeile ab und die folgenden Seiten des Bogens bleiben unbeschrieben. Dem letzten Bogen (56), welcher nur bis über die Mitte der fünften Seite beschrieben ist und auf der achten Seite die oben (S. XVII Z. 9 ff.) abgedruckte Aufzeichnung enthält, liegen zwei Federzeichnungen bei. Die eine stellt ein tanzendes Paar dar: der Tänzer hinter der Tänzerin, beide mit dem Gesichte nach dem Beschauer gewendet, die Hände in einander geschlungen und nach oben gehalten, mit den rechten Füssen auf den Fusszehen stehend, die linken ebenfalls parallel in einem rechten Winkel nach links gestreckt. Das zweite stellt einen Tänzer dar: der linke Fuss auf den Zehen, der rechte fast senkrecht zu dem vorigen nach der Seite ausgestreckt, die linke Hand der Balance wegen nach oben ausgestreckt, die rechte in die Seite gestemmt. Wegen der geringen Bedeutung, welche die Skizze über die Tanzkunst für uns hat und weil der Zusammenhang der Zeichnungen mit dem Texte ohnedies nicht recht klar wird, der Text auch nirgends die Zeichnungen voraussetzt, habe ich die Kosten der Reproduktion vermeiden zu müssen geglaubt und die Bilder fortgelassen. Mit Band III beginnt eine

zweite Zählung der Bogen (vgl. oben S. XVII Z. 33): 1 bis 26, so dass also alles vorhanden ist, was Schlegel in dem Briefe an Körte als zu dem Manuskripte gehörig bezeichnet. Am Schlusse fehlt nichts: Schlegel legte, wie er dort sagt, den letzten Vorlesungen eine Skizze aus älteren Heften zu Grunde, wahrscheinlich aus den akademischen Vorlesungen, welche er im Wintersemester 1798 auf 1799 an der Universität Jena über Aesthetik hielt (Haym 765). Von Bogen 8 dieses Bandes (vgl. Neudruck 293, 13) ist nur die erste Hälfte der ersten Seite beschrieben, alles übrige leer; nach dem ersten Blatte ist eine Beilage (ein Blatt) eingeheftet, also 8^c und 8^d, deren zweite Seite gleichfalls nur bis über die Mitte beschrieben ist und welche die Skizze des folgenden enthält. Ich habe nur den Inhalt von 8^c wiedergegeben, weil die mit der Eurhythmie beginnenden Aufzeichnungen von 8^d von Schlegel für die folgende Stunde ausführlich zu Papier gebracht wurden (Neudruck 294, 21 ff.) Bogen 10 kommt, wie Schlegel auch an Körte meldet, zweimal vor und ist mit 10^a und 10^b bezeichnet: im Neudruck läuft die Zählung von 299, 7 an bis 308, 5 daher bis 10^q fort. Auf der letzten Seite des 14. Bogens ist nur eine Zeile beschrieben, alles übrige leer; Bogen 15 ist ein Halbbogen und der Inhalt bloss skizziert; beides steht wie öfter im Zusammenhange, indem Schlegel den Schluss des Bogens 14 für eine detaillierte Ausführung der Skizze frei gelassen hat, welche er dem Manuskripte beilegte, um die Ergänzung zu ermöglichen. Bei dem zweiten Teile ist das, wie wir noch sehen werden, anders. Auf Bogen 20 bricht der Text in der dritten Zeile der letzten Seite ab, der Bogen 21 ist wieder nur eine Skizze, welche auch einen Teil des auf dem vorigen Bogen Ausgeführten enthält, also deutlich früher angelegt und der Ausführung zu Grunde gelegt wurde; auch hier gebe ich Neudruck 350, 35 ff. nur den in der Ausführung fehlenden Teil von 21^e ab wieder. Von dem Halbbogen 22 ist nur das erste

Blatt beschrieben, von dem Halbbogen 23 nur anderthalb Seiten; so dass sie wahrscheinlich, da der Inhalt fortläuft, früher in einander gelegt waren. Diese Bogen gehören wie 21 zu den Skizzen. Der ausgeführte Teil beginnt wieder mit Bogen 24 und schliesst mit dem dritten Blatte von Bogen 26, dessen letzte Seiten leer sind.

Aus dieser Beschaffenheit des Manuskriptes können wir uns die Entstehung desselben vollkommen vergegenwärtigen. Nach älteren Heften (wahrscheinlich akademischen Vorlesungen), auf welche er sich in dem Briefe an Körte und in den Notizen des zweiten Kursus beruft, fertigte sich Schlegel Skizzen an, welche er, wie es scheint, von Vorlesung zu Vorlesung ausarbeitete. Wo er zu den letzteren nicht Zeit oder Lust fand, oder wo etwa das Ausgearbeitete für den Zeitraum einer Vorlesung nicht ausreichte und der Schluss auch mündlich nach der Skizze gegeben wurde, legte er die Skizze selbst dem Manuskript bei: und zwar bei dem ganzen ersten Kursus an der Stelle, wo der ausgeführte Teil fehlte. Daraus erklärt sich auch, dass die ausgeführten Teile mit einer so sicheren, reinen und schönen Hand niedergeschrieben sind, dass wir billig staunen müssen. Unleserliches findet sich in diesen Teilen nirgends, kaum ein schwer leserliches Wort. Korrekturen sind selten und, wo man sie findet, fast nur Variationen des gebrauchten Ausdrucks, sofort nach der Niederschrift desselben, oft noch vor ihrer Vollendung angebracht. Zusätze am Rande kommen öfters vor und enthalten Beispiele, Citate, Erläuterungen u. s. w., welche der Vortragende mündlich ausführte, sehr bezeichnend auch öfter die boshaften Witze, welche er sich nicht enthalten konnte am Rande hinzuzufügen. Ich habe diese Bemerkungen, je nachdem sie sich dem Inhalte oder der Form des Satzes leichter oder schwerer anpassen liessen, entweder ohne weiteres dem Texte eingefügt (bei Auslassungen oder unentbehrlichen Zusätzen), oder sie in eckigen Klammern und als Fuss-

noten wiedergegeben. Als Anmerkung findet man auch die am Rande des Manuskriptes die Anzahl der Vorlesungen bezeichnende Notiz: bis zur dritten Vorlesung (Neudruck 43, 35) steht diese Angabe hinterher, was ich durch ein beigesetztes kursives 'Schluss' zu bezeichnen gesucht habe; von der fünften an (Neudruck 58, 27) geht sie voran, was Schlegel selbst durch 'fünfte Stunde angef.' angedeutet hat. Der Inhalt der vierten Stunde, über welche eine Angabe unnötig war, reicht also von Neudruck 44, 1 — 58, 26. Der Beginn der achten Stunde muss in die im Manuskript fehlende Partie Neudruck 102, 22 — 112, 9 fallen, die Kopie verzeichnet überhaupt nirgends die Anzahl der Vorlesungen; er dürfte etwa 104, 12 anzusetzen sein. Die zwölfte Vorlesung habe ich aus dem oben S. XVIII Z. 32 ff. angeführten Grunde Neudruck 150, 7 angesetzt: der Einwand, dass dabei die vorige Stunde zu kurz erscheint, trifft nicht zu, denn die mündliche Ausführung einer Skizze nimmt mehr Zeit in Anspruch als die Vorlesung des Ausgearbeiteten. Dass der Aufsatz über Musik nicht vollständig erhalten ist, scheint sich auch daraus zu ergeben, dass die Partie des Neudrucks 250, 1 — 260, 28 unmöglich für zwei Vorlesungen ausgereicht haben kann: den Anfang der zwei und zwanzigsten Vorlesung, welcher gleichfalls nicht angegeben ist, werden wir ohne Zweifel Neudruck 257, 33 (Tanzkunst) anzusetzen haben, weil die Skizze über die Tanzkunst in der Ausführung wohl eine Stunde decken konnte; dagegen erscheint der Schluss des Kapitels über die Musik Neudruck 250, 1 — 257, 32, welcher wohl ausgeführt ist, im Neudruck um vier bis sechs Seiten zu kurz. Von der acht und zwanzigsten Stunde ab (Neudruck 316, 8) fehlen weitere Angaben ganz. Bis an den Schluss des Manuskriptes dürften noch weitere fünf Stunden gefolgt sein, deren Anfänge ungefähr 325, 26; 329, 10; 341, 5 (wo im Manuskript am Rande ein Querstrich steht); 350, 35; 356, 25 anzusetzen sein dürften; worauf Schlegel noch in den lezten paar Stunden

Skizzen aus älteren Heften zu Grunde legte: im ganzen also etwa 36 Stunden.

Den Text dieses Manuskriptes habe ich in dem folgenden unter getreuer Bewahrung aller Eigenheiten, auch der charakteristischen Schwankungen in Sprache, Stil, Orthographie und Interpunktion wiedergegeben. Die im ausgearbeiteten Texte leicht verständlichen und wenig zahlreichen, in den Skizzen dagegen überwiegenden Abkürzungen sind aufgelöst worden. Der Uebersichtlichkeit bin ich wiederholt durch gesperrten Satz und fetten Druck zu Hilfe gekommen. Nachlässigkeiten im Ausdrucke habe ich Anstand genommen zu tilgen, weil sie mir für den Vortrag gleichfalls charakteristisch und oft fast beabsichtigt zu sein schienen; auch wäre im entgegengesetzten Falle eine leise Ueberarbeitung eingeleitet worden, welche ebenso unberechtigt als unnötig gewesen wäre: denn an Klarheit fehlt es dem Vortrage so wenig, dass sie neben der Eleganz und (um Schlegels Lieblingswort zu gebrauchen, das er ebenso oft, wie Goethe seine 'Behaglichkeit', im Munde führt) der 'Schicklichkeit'[1]) seinen grössten Vorzug bildet und uns namentlich im Periodenbau Bewunderung abnötigt. Diesen Prinzipien gemäss wurde der Text an folgenden, verhältnismässig wenig zahlreichen Stellen geändert:

Neudr. S. 9 Z. 33 Denn für Den | S. 12 Z. 25 außerordentliche für außordentliche | S. 13 Z. 32 kommen für kömmen | S. 20 Z. 19 eine für ein | S. 28 Z. 12 sich fehlt | S. 30 Z. 2 daß für das | S. 30 Z. 3 Seite fehlt | S. 33 Z. 33 hinausgehen für hinausgeht | S. 33 Z. 34 sehr für sich | S. 44 Z. 32 daß für das | S. 62 Z. 29 Gefässe für Gefässen | S. 88 Z. 23 wären für wäre | S. 89 Z. 4 Diese für jene | S. 121 Z. 3 wie die der für wie der | S. 130 Z. 34 Mensch für Menschen | S. 140 Z. 2

[1]) Athenäumsfragment 89 (Athenäum I, 2, 23; Jugendschriften II 216, 27), wo von einer 'Wissenschaft des Schicklichen' die Rede ist, scheint durch diesen Ausdruck seinen Verfasser zu verraten.

auf sich fehlt | S. 143 Z. 11 anwendet fehlt | S. 144 Z. 20 sich fehlt | S. 144 Z. 33 beruhe fehlt | S. 154 Z. 14 der fehlt | S. 160 Z. 18 dem fehlt | S. 160 Z. 20 kommen für kommt | S. 164 Z. 6 die Verbindung für der Verbindung | S. 168 Z. 2 entsprächen für entspräche | S. 169 Z. 23 obigem für obige | S. 171 Z. 19 aus für als | S. 173 Z. 12 abgehen für abgeben | S. 173 Z. 29 herausbringen möchte für herausbringen lassen möchte | S. 174 Z. 1 größerer für größer | S. 178 Z. 8 werden fehlt | S. 178 Z. 9 zutraut fehlt | S. 182 Z. 11 mahlerischen für mahlerischer | S. 187 Z. 34 ein fehlt | Z. 190 Z. 13 f. wie unsre für wie wir unsre | S. 190 Z. 16 lassen fehlt | S. 190 Z. 21 Der für Die | S. 191 Z. 9 giebt fehlt | S. 193 Z. 8 der unerträglichste für ein unerträglichste | S. 197 Z. 16 umfassenderen für umfasserenden | S. 204 Z. 24 man fehlt | S. 207 Z. 28 nur daß für nur das | S. 208 Z. 20 kleine für keine | S. 208 Z. 8 Heckenwände für Heckenwande | S. 209 Z. 12 ihren für in ihren | S. 209 Z. 35 so für zu | S. 213 Z. 20 dichterischen für dichterische | S. 213 Z. 22 daß für das | S. 220 Z. 37 eintretende für eintretenden | S. 222 Z. 31 cyklischen für cyklischem | S. 223 Z. 4 dieß für sich dieß | S. 224 Z. 4 die fehlt | S. 224 Z. 5 zählen fehlt | S. 226 Z. 11 fand fehlt | S. 230 Z. 5 einzelne für einzelnen | S. 230 Z. 25 werden fehlt | S. 231 Z. 7 pflegt fehlt | S. 231 Z. 14 kann fehlt | S. 233 Z. 32 bewiesen für bewiesen wird | S. 235 Z. 15 geeifert fehlt | S. 235 Z. 31 zu fehlt | S. 243 Z. 16 Körper fehlt | S. 246 Z. 2 sind dieser und jener vertauscht worden | S. 246 Z. 26 gemacht fehlt | S. 247 Z. 13 könnte für konnte | S. 247 Z. 24 welchem für welcher | S. 247 Z. 35 Reisenden für Reisen | S. 247 Z. 35 articulirten Sprache für articulirten darunter | S. 248 Z. 2 Chorasmiern für Chorasmirn | S. 249 Z. 20 ihm für ihn | S. 249 Z. 29 fehlt 189 | S. 250 Z. 12 sie fehlt | S. 252 Z. 2 zu welchem auch für zu welchem sich auch | S. 253 Z. 37 rechnen fehlt | S. 255 Z. 20 ebenso angemessen fehlt | S. 256 Z. 8 daß für daß daß | S. 258 Z. 31 wird fehlt | S. 259 Z. 27 bloße für bloß | S. 260

Z. 9 sie fehlt | S. 268 Z. 6 schriftlichen für schriftlichsten S. 270 Z. 2 die für der | S. 270 Z. 23 bedeuten für bedeuteten | S. 278 Z. 30 werden fehlt | S. 279 Z. 7 bedeutet fehlt | S. 282 Z. 23 richtet fehlt | S. 284 Z. 34 unterscheiden für unterscheidet | S. 285 Z. 23 Abkürzungen für Abkürzungen, Veränderungen | S. 285 Z. 37 es fehlt | S. 288 Z. 30 zusammenfassen für zusammenfaßt | S. 289 Z. 9 dem Epos für den Epos | S. 289 Z. 32 müßten für müßte | S. 290 Z. 14 herauszuheben für herauszuhaben | S. 292 Z. 7 beschränkte für beschränkten | S. 299 Z. 17 auf die für auf der | S. 301 Z. 18 dem für der | S. 302 Z. 21 desselben für derselben | S. 302 Z. 25 ihre für ihr | S. 303 Z. 23 sie sie für sie | S. 304 Z. 12 elegischen für elegischem | S. 304 Z. 22 Römischen für Römischens | S. 304 Z. 31 werden für wird | S. 305 Z. 27 Bildung für Bildungen | S. 306 Z. 17 wenig fehlt | S. 307 Z. 7 zu fehlt | S. 307 Z. 13 weit für weit weit | S. 307 Z. 19 herrschende für herrschen | S. 308 Z. 10 also auch für also an auch | S. 308 Z. 36 daß für das | S. 309 Z. 33 in jenem für jenem | S. 310 Z. 10 Das für das das | S. 310 Z. 24 behauptet für behaupten | S. 310 Z. 31 Dryden für Dreyden | S. 311 Z. 3 daß fehlt | S. 315 Z. 2 ist sehr natürlich fehlt | S. 316 Z. 27 älteren für neueren | S. 316 Z. 30 das für daß | S. 317 Z. 25 seine für seinen | S. 318 Z. 23 werden muß fehlt | S. 320 Z. 12 denn für den | S. 324 Z. 32 dem Hexameter für den Hexameter | S. 333 Z. 24 Wesen fehlt | S. 340 Z. 19 dem für den | S. 341 Z. 14 zu fehlt | S. 341 Z. 24 nicht fehlt | S. 342 Z. 2 ist fehlt | S. 342 Z. 37 bezeichnet für bezeichneten | S. 344 Z. 9 göttliche für göttlichen | S. 346 Z. 24 sich fehlt | S. 353 Z. 3 wurde fehlt | S. 353 Z. 20 werden fehlt | S. 353 Z. 33 sein fehlt | S. 355 Z. 25 sich für sie | S. 357 Z. 21 Fortschritts für Fortschritt | S. 369 Z. 5 hatten für hatte.

Das Neudruck 221, 26 im Manuskripte fehlende Wort Ubeda konnte nach Don Quixote XI. Buch, 6. Kapitel ergänzt werden. Dagegen wurden als charakteristisch für die Grenzen, bis zu welchen Schlegel

seine Kenntnisse in Sachen der bildenden Künste präsent hatte, die beiden Lücken, welche sich Neudruck 166, 28 und 218, 18 im Manuskript finden, beibehalten. Die erste lässt sich, wie mir Alwin Schulz mitteilt, mit dem Worte 'Jerusalemer' ausfüllen, in der Kopie wird sie durch ein mit Bleistift geschriebenes 'Jesuiten-' ergänzt. In betreff der zweiten schreibt mir M. Thaussing: 'Es gibt absolut kein echtes und auch kein früher zugeschriebenes Werk von Lionardo, auf welches diese Beschreibung einigermassen passte. Ohne Zweifel ist hier statt Lionardo Tizian gemeint und bezieht sich die Stelle auf dessen sogenannte 'Irdische und himmlische Liebe' in der Galerie Borghese in Rom, wo allerdings die 'schlichter gekleidete' fast ganz nackt ist — und meiner Ansicht nach Venus vorstellt.'

Die Kopie (C) ist von diesem Jahrgange im ganzen getreu angefertigt. Kleinere Aenderungen finden sich zuweilen, Wortumstellungen häufiger, Lesefehler sind bei der deutlichen Schrift des Originales selten. Die Fehler des letzteren werden wiederholt richtig verbessert, die Randbemerkungen an der rechten Stelle eingeschaltet. Eine grössere Auslassung findet nur S. 308 der Kopie (sie ist mit Tinte durchpaginiert) statt, wo die Erzählung von dem Ursprung des Korinthischen Kapitaels (Ms. 37a, Neudruck 173, 34 ff.) ausgelassen und dafür einfach auf Vitruv verwiesen ist. Ebenso wird der Inhalt von Neudr. S. 335 Z. 22—30 in der Kopie blos durch die Worte: 'Vulcan, Cyclopen etc.' angedeutet u. dgl. m. Bei der in der ersten Hälfte sorgfältigen Beschaffenheit der Kopie war es möglich, dieselbe für die im Manuskript fehlenden Bogen 22 und 23 der ersten Zählung, also von Neudruck 102, 22 bis 112, 9 zur Grundlage des Textes zu nehmen; wobei selbstverständlich in Bezug auf Interpunktion und Orthographie, welche sich charakteristisch und gleichmässig von dem Original unterscheiden, nicht dieselbe Treue wie gegenüber dem letzteren beobachtet werden durfte.

Es ist (wie in ähnlichen Fällen von welchen in der Einleitung zum zweiten Bande die Rede sein wird) kein Zufall, dass gerade solche Bogen des Manuskriptes fehlen, welche zu der einzigen von Schlegel selbst in Druck gegebenen Partie dieses Kursus der Vorlesungen gehören. S. 94, 11 bis 112, 26 des Neudruckes hat Schlegel in der von L. v. Seckendorf und Josef Ludwig Stoll in Wien herausgegebenen Zeitschrift Prometheus (5. und 6. Heft S. 1—28) im Jahre 1808 unter dem Titel: 'Ueber das Verhältniss der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier. Aus Vorlesungen, gehalten in Berlin im Jahre 1802' abdrucken lassen. Zwanzig Jahre später (1828) hat er sie in den zweiten Teil seiner Kritischen Schriften (S. 310 — 336) aufgenommen. In Böckings Ausgabe findet man das Bruchstück im 9. Bande S. 295—319 mit den Varianten des ersten Druckes, welche unter den Text gesetzt sind, wieder. Die auf den Bogen 20 und 21 (der ersten Zählung) des Manuskriptes enthaltenen Teile dieser Partie sind durch Zusätze und Korrekturen, welche für den Abdruck im Prometheus gemacht wurden, an einigen wenigen Stellen schwer leserlich geworden; Schlegel liess deshalb offenbar eine Abschrift anfertigen, in welcher er (wie die Vergleichung zeigt) neuerdings Aenderungen anbrachte, öfter aber auch wieder zu dem ursprünglichen Texte zurückkehrte. Diese Abschrift ging in die Druckerei, die Bogen des ursprünglichen Manuskriptes konnte er zurückbehalten. Umgekehrt weist der Text von Neudruck 102, 22 an bis 112, 9, wenn man den Druck mit der Kopie vergleicht, nur wenig eingreifende Aenderungen auf: hier hat Schlegel also offenbar das durchkorrigierte Manuskript selbst in die Druckerei geschickt, weshalb die Bogen 22 und 23 fehlen.

Um den ursprünglichen Text von 1802 kennen zu lernen, müssen wir zunächst auf Bogen 20, 21 und 24 des Manuskriptes diejenigen Aenderungen, welche Schlegel während der Niederschrift im Jahre 1802 anbrachte, von

den Korrekturen unterscheiden, die im Jahre 1808 für den Abdruck im Prometheus gemacht wurden. Der Unterschied der Schrift und der Tinte konnte leicht irre führen: mehr kommt uns hier die Kopie (aus dem Jahre 1803 stammend) zu Hilfe. Aber diese verzeichnet nicht nur auf Seite 158 am Rande den Abdruck im Prometheus, sondern sie korrigiert den ganzen Text des Bruchstückes nach diesem Abdruck durch. Immerhin sind fast überall die früheren Lesarten noch deutlich und mit ihrer Hilfe lässt sich auch im Manuskript der Text von 1802 von den Korrekturen des Jahres 1808 zweifellos sicher unterscheiden. Für die im Manuskript fehlenden Partien aber sind wir durchaus auf die in der Kopie zu gunsten des Druckes getilgten Lesarten angewiesen; welche wieder hergestellt werden mussten, um den Text von 1802 zu erhalten.

Diese Herstellung habe ich allerdings vorgenommen und damit auf den ersten Blick scheinbar gegen den unanfechtbaren Grundsatz verstossen, den sich jeder Herausgeber vor Augen zu halten hat: den Schriftsteller nicht in anderer Form vor das Publikum zu bringen, als in welcher er selber vor demselben erscheinen wollte. Aber der Fall lag hier anders und mit einem Abdrucke des Textes nach dem Prometheus wäre dem Leser gewiss schlecht gedient worden. Dass der geglättete und sauber überarbeitete Text des Prometheus von den Nachlässigkeiten und Flüchtigkeiten einer ersten, noch dazu auf den mündlichen Vortrag berechneten Niederschrift, welche in allen übrigen Partien vorliegt, zu sehr abgestochen hätte, war meine Furcht nicht: diese erste Niederschrift ist trotz den unglaublich geringen, nur im Fluge des Schreibens angebrachten Korrekturen und den vielen Bequemlichkeiten, welche sich der Vortragende in Stil und Ausdruck zu eigen macht, ein stilistisches Meisterstück, wie mit solcher Eile und Sicherheit kein zweites in deutscher Sprache aufs Papier geworfen wurde; und dem mitunter gedrechselten Texte im Prometheus möchte ich die ebenso

klare, aber frischere und ursprünglichere Darstellung des Manuskriptes eher noch vorziehen. Aber Verweisungen auf früheres und späteres in dem Zusammenhange der Vorlesungen wurden getilgt, welche bei einem Abdruck des Ganzen nicht fehlen durften; und vor allem: die ganze Terminologie ist geändert. Aus der kritischen Periode, in welcher die Schlegel gräzisierende und latinisierende Kunstworte nur aus dem Aermel schüttelten, war Wilhelm damals bereits in die deutsche Periode übergetreten, in welcher er solchen Prunk verschmähte. Statt negativ sagt er jetzt verneinend; statt passiv leidend, statt des allerdings kühnen Ausdrucks 'portative Natur' (Neudruck 95, 8) schreibt er im Manuskript zuerst 'bequem tragbare', dann: 'Natur im Auszuge'. Solche Varianten sind ferner: Prinzip: Grundsatz; Fiktion: Erdichtung; in Momenten: auf Augenblicke; Affekte: Gemütsbewegungen; triviale: gemeine; Naturell: Anlagen; Extrem: Aeusserste; Produkt: Hervorbringung; Tragödie: Trauerspiel; Präzision: Bestimmtheit; räsonnierende: vernünftelnde; Medium: Mittel; reduziert: lässt sich zurückführen; Elemente: Bestandteile; Maximen: Vorschriften; Drapperie: Kleidertracht; universell: allgemein; Energie: Nachdruck; Maximen des Handelns: Weise des Handelns; konzentriert: zusammengedrängt; direkt: geradezu; individueller: besondrer; Egoismus: selbstischer Trieb; exzelliert: thut sich hervor; konstruiert: abgeleitet; realisieren: verwirklichen; Proportionen: Verhältnisse; partial: teilweise; Klima: Himmelstrich; Intention: Absicht; wogegen ein einzigesmal Bildhauerkunst durch Skulptur ersetzt wird. Wenn man nun bedenkt, wie ausgedehnt der Gebrauch fremdländischer Terminen in dem übrigen Teile der Vorlesungen ist, so wird man zugeben, dass die kleine Partie, aus dem Prometheus wieder abgedruckt und in das Ganze der Vorlesungen hineingeschoben, nicht nur stark von demselben abgestochen hätte, sondern stellenweise auch unverständlich geworden wäre. Ich habe deshalb, da ein Kompromiss unstatthaft war, die alten,

im Manuskript und in der Kopie übereinstimmend getilgten Lesarten wiederhergestellt: wenige Stellen ausgenommen, an welchen der Sinn oder das Verständnis gelitten hätten. So heisst es S. 100 Z. 7 des Neudruckes, statt im entgegengesetzten Falle im Manuskripte in welchem Falle; ein Korrespondenzfehler, der sich bei Schlegel auch sonst in der wiederholten Vertauschung der Demonstrativpronomina 'dieser' oder 'jener' zeigt und im Drucke berichtigt wurde. S. 107 Z. 20 steht statt eingeprägte in der Kopie fälschlich angeprägte | S. 110 Z. 25 statt wenn man in der Kopie wenn wir | S. 111 Z. 9 statt schelten in der Kopie halten. Dagegen habe ich den Satz S. 97 Z. 11, welcher ursprünglich als Zusatz am Rande lautete: Frage der Chinesen, zum Beweise, daß Gemählde u. s. w., und in dieser Form höchstens einem genauen Kenner der Athenäumsfragmente (vgl. Fragment 186, Friedr. Schlegels Jugendschriften II 232) verständlich gewesen wäre, in der vollständigeren Form des ersten Druckes aufgenommen. Um übrigens dem Leser von den sachlichen Zusätzen des letzteren nichts entbehren zu lassen, gebe ich folgende Varianten. Zu 97 S. 23 citiert Schlegel in Parenthese die Fabeln des Phädrus; zu 102, 34 f. heisst es in einer Anmerkung: Seit dieses geschrieben wurde, Schelling in seiner Rede über das Verhältniß der bildenden Kunst zu der Natur. Zu S. 111, 27 wird die Stelle aus Winckelmann, aber erst in den kritischen Schriften (1828) citiert, welche lautet: 'Solche Bildungen wirket die Natur allgemeiner, je mehr sie sich ihren äussersten Enden nähert, und entweder mit der Hitze oder mit der Kälte streitet, wo sie dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife Gewächse von aller Art hervorbringt. Denn eine Blume verwelket in unleidlicher Hitze, und in einem Gewölbe ohne Sonne bleibet sie ohne Farbe; ja die Pflanzen arten aus in einem verschlossenen finstern Orte. Regelmässiger aber bildet die Natur, je näher sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkte gehet, unter einem gemässigten Himmel.

Folglich sind unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von der regelmässigsten Bildung genommen sind, richtiger, als welche Völker bilden können, die, um mich des Gedankens eines neuern Dichters zu bedienen, von dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb entstellet sind.'

Das Manuskript der Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, im besondern die Einleitung und die die bildende Kunst betreffenden Partien, scheint Schlegel auch dem theoretischen Teile der Vorlesungen zu Grunde gelegt zu haben, welche er fast dreissig Jahre später (im Sommer 1827) wiederum in Berlin über Theorie und Geschichte der bildenden Künste hielt. Leider sind uns von diesen nur dürftige und wie es scheint, ungenaue Auszüge bekannt, welche das von Dr. H. Förster und Willibald Alexis (W. Häring) redigierte 'Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik' in seinem Jahrgang 1827 enthält. Den diese Auszüge enthaltenden Nummern (Nr. 113. 118. 121. 122. 123. 127. 130. 134. 137. 141. 142. 144. 148. 155. 157. 158. [159]) ist vom Verleger (Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin) auch ein eigenes Titelblatt vorgesetzt worden, welches unter dem Kopfe der Zeitschrift den Spezialtitel enthält: A. W. von Schlegel's | Vorlesungen über Theorie und Geschichte | der bildenden Künste. | (Gehalten in Berlin, im Sommer 1827.); so dass auch ein Separatabdruck dieser wenig gekannten Vorlesungen existiert. Zu der ersten von den sechzehn hier 'im Auszuge mitgetheilten' Vorlesungen bemerkt d[er] R[edakteur]: 'Hr. von Schlegel hat uns in den Stand gesetzt, die Skizzen sämmtlicher Vorlesungen folgen zu lassen.' (Nr. 113 den 9. Juni 1827). Zu der sechzehnten bemerkt H. F[örster]: 'Die Schlussvorlesung, in welcher Hr. v. Schlegel eine Charakteristik der Italienischen Malerschulen gab und über den gegenwärtigen Zustand der Kunst sprach, behalten wir uns vor, später einmal nachzutragen, da Hr. v. Sch. bereits

abgereist ist und wir einer Mittheilung von ihm aus Bonn entgegensehen.' (Nr. 159 vom 13. August 1827.) Ich bin nicht imstande zu kontrollieren, ob diese Mitteilung erfolgt und die Schlussvorlesung im Conversationsblatt nachgetragen worden ist: der mir aus der Dresdner Bibliothek vorliegende Separatabdruck enthält dieselbe nicht.

Auch in diesen Vorlesungen begann (I) Schlegel, nachdem er das Gebiet der bildenden Künste auf die nicht bloss in körperlicher Form, sondern überhaupt sichtbar darstellenden Künste ausgedehnt hatte, mit einem Rückblick auf die Versuche, die gemacht worden sind, das Wesen des Schönen zu ergründen (vgl. Neudr. 36, 23 ff). Von den Alten werden Plato (wenig übereinstimmend mit Neudr. 39, 1 ff.) und flüchtig Aristoteles genannt. Die Frage, warum die Griechen keine Kunsttheorie gehabt hätten, wird ähnlich wie 36, 36 ff. beantwortet. Die Neuplatoniker bilden das Mittelglied zwischen der klassischen und christlichen Welt. Das Verschwinden der Kunst in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung und ihr Wiederaufblühen nach dem Wiederauferstehen des klassischen Altertums wird berührt. Mit einer kurzen Bemerkung, dass die Lehre des Aristoteles, welche in den Schulen festen Fuss gefasst habe, der Entwickelung des Kunstsinns nicht förderlich gewesen sei, geht er sogleich zu den Theorien des achtzehnten Jahrhunderts über. Die widerstreitenden Richtungen (vgl. Neudruck 54, 17 ff.) werden hier tiefer als in den früheren Vorlesungen auf den Sensualismus Lockes und den Spiritualismus Leibnitzens zurückgeführt: während der erstere der beiden Philosophen 1801 nur vorübergehend, der andere neben Wolf gar nicht genannt wurde, wird hier eine Charakteristik beider, als der einzigen welche damals aus einem System heraus über das Schöne philosophiert hätten, vorausgeschickt. An Locke schliesst Schlegel hier weiter auch noch die französischen Aufklärer, die Encyklopädisten an, und kommt dann erst auf Burke, dessen Charakteristik bis auf den 62, 31 gemachten Witz mit den Vor-

lesungen von 1801 übereinstimmt. Dann greift er auf Leibnitz zurück, und leitet dessen Schule ab: Baumgarten; Mendelssohn und Sulzer, welche 'das so fort führten'; deutlicher als Neudruck 58, 23 wird auch Lessing hieher gezählt: 'auch Lessing, obwohl an Schärfe des Verstandes den anderen Zeitgenossen weit überlegen, folgte dieser Schule. Das Auftreten Winkelmanns soll noch besonders erwähnt werden.' Ueber Kant heisst es nur: 'Der erste, der wieder mit philosophischem Geiste an die Betrachtung des Schönen ging, war Kant. Noch eh er als speculativer Metaphysiker auftrat, schrieb er (1771) über das Gefühl des Schönen und Erhabnen. Kant ist vollkommen siegreich in Bekämpfung der nächsten Vergangenheit; die Lehren älterer Philosophen, namentlich die des Plato hat er nicht gehörig gewürdigt. Allein er hat sich das grosse Verdienst erworben, dass dem rhapsodischen Philosophiren durch ihn ein Ende gemacht wurde. Als wesentlichen Charakter des Schönen erkannte er, dass in demselben das Allgemeine und Besondere unmittelbar vereinigt ist. Was er weiter über das Schöne sagt, ist freilich ungenügend, die Künste und Kunstwerke kannte er zu wenig.' Hier wird nun auch Schiller genannt, den die Vorlesungen von 1801 als Aesthetiker ganz ignorieren: 'Kants Lehre vom Schönen hat an Schiller einen beredten Ausleger gefunden, obwohl es aber dem Dichter zur grössten Ehre gereicht, dass er sich um die höchste Weise des Erkennens bemühte, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, dass er mit seinen Theorien niemals ein Trauerspiel zu Stande gebracht hätte'.

Neben diesen Lehren, welche aus philosophischen Systemen hervorgegangen sind, betrachtet er nun (II) die philosophierenden Rhapsoden. 'Zuerst tritt uns hier Winkelmann entgegen. Er schrieb früher noch als Kant und sein gesunder Sinn bewahrte ihn vor der kranken Richtung seines Zeitalters. Zu wenig aber hatte er sich in der Philosophie durchgebildet, daher wird er

oft in seinen Ausdrücken schielend und verworren. Er kömmt dann aus dem Heiligthume, wie ein Eingeweihter zurück, dem die Sprache nicht gelöst wurde, er stammelt Orakelsprüche und bricht schnell ab. Was ihm eigenthümlich angehört ist seine Beschreibung der menschlichen Schönheit; die Begriffe die er von dem Schönen selbst giebt, hat er aus Plato genommen, wie dies bei ihm leicht nachzuweisen ist. Für die philosophische Theorie des Schönen sind daher aus Winkelmann keine Aufschlüsse zu holen, desto grösser war sein Einfluss auf die ausübenden Künstler. Er lehrte überhaupt die Menschen wieder mit Ernst und Ehrerbietung vor die Werke des Alterthums treten und sie mit gesammeltem Gemüth betrachten. Mengs theoretische Arbeiten sind ebenfalls zu erwähnen'. In der älteren Fassung wurde Winckelmann nur 21, 16 als Stifter der Kunstgeschichte und öfter (wie 30, 18. 72, 13. 107, 29. 111, 26. 125, 37 ff.) beiläufig erwähnt, Mengs erst 144, 29; 158, 20 u. ö. ebenso beiläufig citiert. Mit Hogarth (vgl. 51, 13), 'der vortreffliche Satyren schlecht mahlte, und eine Abhandlung über das Schöne schrieb', (vgl. Athenäumsfragment 183; Jugendschriften II 232) kommen wir den alten Vorlesungen näher: 'er wollte die Wellenlinie als Prinzip und Grundform des Schönen nachweisen; allein an ein schönes Griechisches Profil als Richtmaass gelegt, wird diese Linie nicht ausreichen'; worauf die entgegengesetzte, zu allgemeine Ansicht (vgl. 50, 33 ff.) zurückgewiesen wird. 'Diderots [vgl. Neudr. 53, 10] Versuche über die Mahlerei sind allerdings geistreich zu nennen, er ficht mit Glück gegen die steifen Perükken der Pariser Akademiker und Goethe hat sein Verdienst in einer besonderen Abhandlung anerkannt. Franz Hemsterhuis [der Neudr. 13, 22. 125, 37 u. ö. nur gelegentlich citiert wird] hat sich um die Erkenntniss des Schönen in den Kunstwerken redlich bemüht und sein Brief über die Sculptur (1769) enthält viel Gutes. Moriz, dem wir die erste geistvoll abgefasste Götterlehre verdanken, schrieb eine Abhand-

lung über die bildende Nachahmung des Schönen. Er fängt zwar sokratisch an, versteigt sich aber dann in trübe Nebel, und kömmt in den Verdacht zu den schwärmerischen Künstlern zu gehören, die, von Winkelmann angeregt, sich durch eine erzwungene Begeisterung geltend machen wollten.' Hier sind die 'Mängel' dieser Schrift doch wohl schärfer hervorgehoben, als sich mit dem hochgestimmten Lobe Neudruck 102, 32 ff. zu vertragen scheint; eine Stelle, welche Schlegel ein Jahr später (1828) in den kritischen Schriften wieder zum Abdrucke brachte, wobei er nur in der oben (S. XXX Z. 24) citierten Anmerkung die Schellingsche Rede durch die hinzugefügten Epitheta 'beredten und geistreichen' noch etwas mehr zu heben suchte. Die nun folgende Widerlegung des falschen Grundsatzes der Naturnachahmung (vgl. 94, 8 ff.) scheint Schlegel, trotzdem sie bereits gedruckt war, bis auf das Citat Neudruck 95, 11 beibehalten zu haben, welches folgendermassen umschrieben wird: 'Göthe hat in seinem Lustspiele: Triumph der Empfindsamkeit einen jungen Mann auftreten lassen, der gern in Mondenschein und an kühlen Quellen phantasirt, allein sich dabei leicht erkältet. Er hilft sich deshalb mit einem Surrogat von Dekorationen. Wäre die Kunst nichts weiter, als Wiederholung, so könnte sie allerdings den empfindsamen Seelen eine solche Bequemlichkeit verschaffen.' In einem neuerlichen Zusatz, welcher sich über die Naturerkenntnis der neueren Zeiten und die Naturphilosophie ergeht, findet nur mehr Berufung auf Schelling, nicht auch wie früher 102, 34 auf Moritz statt.

Die in der dritten Vorlesung (III) aufgeworfenen Fragen: gibt es einen allgemein gültigen Geschmack und Kritik? ist ein Urbild des Schönen möglich? und ihre Beantwortung erinnern, so weit die Auszüge dies erkennen lassen, nur wenig an Neudruck 23, 4 ff. und 31, 11 ff. In derselben Vorlesung ging Schlegel noch zur **Architektur** über, welche hier unter den bildenden Künsten voran geht. 'Zuerst haben wir die gewöhnliche Ansicht zu

entfernen, als sei diese Kunst etwa aus dem Bedürfniss, sich gegen Wind und Wetter zu schützen, hervorgegangen. Die ersten schönen Gebäude dienten nicht körperlichem Bedürfniss, sie wurden zur Ehre übernatürlicher Wesen aufgeführt'; womit etwa Neudruck 178, 37 zu vergleichen ist. Auch hier wie Neudruck 161, 13 ff. wird das Wort Architektur in einem weiteren Sinne genommen; 'wir zählen auch dazu die Anlage öffentlicher Plätze, die schöne Gartenkunst [welche Neudruck 207, 1 unter Landschaftmahlerey, aber nicht aus dem malerischen, sondern dem architektonischen Gesichtspunkt betrachtet wird], Verzierungen der Gebäude und schönen Geräthe, Trinkgeschirre etc., zunächst alle Werke der Kunst, wofür der Mensch den Namen erfunden hat, und die nicht in der Natur eine bestimmte Gattung zum Vorbilde haben. — Die Architektur giebt keine solchen Formen, die als einzelne Formen in der Natur vorhanden sind und ist daher, im Gegensatze gegen die Bildnerei, die die Kunst der individuellen Form ist, die der allgemeinen Form.' Die vier Punkte, welche Schlegel 1827 bei der Architektur in Betrachtung zieht, finden wir auch 1801; nur fehlt in den späteren Vorlesungen die Zweiteilung, welcher gemäss 1801 das organische Moment in der Architektur dem geometrischen und mechanischen entgegengesetzt wurde. Diese vier Punkte sind: 1) die allgemeine geometrische und mechanische Grundlage, welche ein wesentliches Bedürfnis ist (vgl. 165, 26 ff.). 'Uns liegt ob zu zeigen, wie der Künstler dabei der Natur Folge leistet. Die geometrischen Verhältnisse sind zurückzuführen auf die geraden und krummen Linien. Dabei wird eine Fähigkeit unseres Geistes angesprochen, die uns angeboren ist, womit das Wohlgefallen, das wir über richtige Verhältnisse empfinden, zusammenhängt. Die unterrichtetsten Menschen sind practische Geometer, wie dies Platon in dem Menon anschaulich macht. Bei dem Regelmässigen finden wir leicht eine Uebereinstimmung zwischen Bild und Begriff, bei dem Unregel-

mässigen können wir Bild und Begriff nicht zugleich fassen. Diese ersten geometrischen Elemente kommen bei dem Grundriss sowohl als bei dem Aufriss der Gebäude vor. Den schönen Griechischen Tempeln liegt ein Oblongum zum Grunde, die Hauptfaçade wird von einem Viereck mit darüberliegendem Dreieck gebildet. Auf diesen zwei Figuren, dem Viereck und dem Dreieck, beruhen die Grundverhältnisse der Gebäude der schönen Griechischen Baukunst und diese Linien durften nie durch einen äusseren Schmuck verdeckt und verkleidet werden.' — Was darauf (IV) von den perpendikularen und den horizontalen Linien gesagt wird, stimmt inhaltlich wenigstens so ziemlich mit 165, 33 ff. überein. Zu Neudruck 166, 7 konnte Schlegel nach mehrmaligem Aufenthalt in Italien und speziell in Pisa ein konkreteres Beispiel wählen: 'Der hängende Thurm zu Pisa, der sich beträchlich von der senkrechten Linie entfernt, macht einen gefährlichen, unangenehmen Eindruck, wenn man auch erfährt, dass er schon 700 Jahre in dieser schrägen Lage stand.' 2) 'Symmetrie [vgl. Neudruck 167, 4 ff.]. Wir verstehen darunter eine Uebereinstimmung der Theile, die dem Auge sogleich fasslich wird, und unterscheiden die centrale und die zweiseitige Symmetrie. Die centrale Symmetrie kömmt vor bei Sternfiguren, überhaupt bei regelmässigen Figuren, aus deren Mittelpunkt, so complizirt sie auch sein mögen, wir nach jeder Seite hin dasselbe sehen; z. B. in einer Rotonda. Ein artiges Spiel in dieser Beziehung ist das Kaleidoscop.' Während die Unterscheidung zwischen zentraler und bilateraler Symmetrie in den Vorlesungen von 1802 nicht hervortritt, stimmt das über die letztere Gesagte, und besonders die Hervorhebung derselben in der Pflanzenwelt (vgl. Neudruck 169, 5 ff.) und Tierwelt (vgl. Neudruck 145, 15 ff.) mit denselben überein. Der Schluss lautet, übereinstimmend mit Neudruck 167, 29 ff.: 'Sichrer als die Natur vermag die Kunst diese Symmetrie festzuhalten; ohne sie kann kein Bauwerk für ein Werk der

schönen Kunst gelten. Wie aber im thierischen Organismus diese Symmetrie nur nach aussen zur Erscheinung kommt, der Anatom aber im Innern sie nicht findet, so ist auch dem Architekten erlaubt, in dem Innern die Bequemlichkeit und Oekonomie als das Bestimmende eintreten zu lassen. Bei solchen Bauwerken aber, die nicht auf oekonomische Benutzung berechnet sind, waltet auch im Innern die Symmetrie vor; z. B. in Tempeln, Kirchen, Festsälen.' 3) Das über die Proportion Gesagte (V) lässt sich mit Neudruck 176, 16 ff. kaum vergleichen. 'Einige Theoristen', heisst es 1827, 'haben gewisse absolute Proportionen feststellen wollen, allein die Bauwerke der classischen Baukunst widersprechen der Annahme eines solchen gleichsam constitutionell gewordenen Canons für die Verhältnisse, obwohl bei einigen Völkern etwas dergleichen vorkömmt. Die schöpferische Phantasie fordert auch in der Baukunst einen freien Spielraum und vor andern Völkern verlangten die Griechen eine ihrer heiteren Sinnesart entsprechende Freiheit in der Kunst. Nur relativ lassen sich die Proportionen feststellen und es findet ein Auf- und Abgehen an diesen Verhältnissen statt. — Das Hauptverhältniss an einem Gebäude ist das der Höhe zur Breite; steht es frei, so tritt das der Länge oder Tiefe noch hinzu. Als eine allgemeine Regel kann man annehmen [vgl. Neudruck 176, 33—37], dass das, was nicht mehr durch ein geübtes und gesundes Auge verglichen werden kann, die Proportion überschreitet. Wir finden ferner, dass der Charakter der Gebäude verschieden sein kann nach ihren verschiedenen Proportionen, ohne dass deshalb der Schönheit derselben Eintrag geschieht. Ebenso finden wir ja Thiere schön, obwohl der Bau ihrer Glieder verschiedener Art ist. Der starke andalusische Stier ist im Verhältniss eben so schön gebaut, als die leichte Gazelle und der flüchtige Hirsch.' [vgl. Neudruck 177, 25 f.]. In den folgenden Schlussbemerkungen über diesen Punkt hat Schlegel vielleicht nur die im Neudrucke 181, 27—29 skizzierten

Aufzeichnungen ausgeführt: 'Jene falschen Begriffe von der Proportion und eine blinde Verehrung des classischen Alterthums, haben einseitige Ansichten veranlasst, wonach man nur Griechische Baukunst wollte gelten lassen. Die Proportionen dieser Baukunst sollten das Grundmaass für alle Völker und alle Zonen und Zeiten geben, was davon abwich, galt für barbarisch; der gute Sulzer war noch der Meinung, dass an dem Strassburger Münster „wenig Gesundes" sei. Der Baukunst aber, wie jeder andern Kunst, hat immer die, in einem bestimmten Weltzustande herrschende Idee ihr Siegel aufgedrückt und die Kunstwerke waren nur ein Wiederschein derselben in der sichtbaren Welt.' Endlich 4) Verzierungen. Mit dem Neudruck 179, 2 ff. darüber Gesagten besteht keine Uebereinstimmung: 'Ist allen wesentlichen Anforderungen ein Genüge geleistet, so tritt zur Vollendung des Ganzen noch der Schmuck hinzu, der am geschicktesten da angebracht wird, wohin die Gelenke des Gebäudes fallen, wo die Glieder sich vereinigen. Durch die Verzierung erscheinen die besonders gegliederten Theile als ein Ganzes. In den grossen und wesentlichen Theilen des Gebäudes herrschen wesentliche Verhältnisse, bestimmte Linien, theils die Cirkel-Linie, wie bei den Säulen, theils die senkrechten und wagerechten Linien. In den Verzierungen finden die freien und geschwungenen Linien einen angemessenen Spielraum und durch den Contrast mit jenen strengeren Linien wird das Wohlgefallen daran gehoben. Der ganze Reichthum der mineralischen und vegetabilischen Natur kann zur Verzierung verwendet werden; allein auch hier soll der Künstler nicht blos nachahmen, sondern nachbilden. Bei den Griechen und Aegyptern erscheint diese Nachbildung oft nur als Anspielung. Ueberhaupt zeigten auch hierbei die Alten in der classischen Zeit der Kunst grossen Geschmack, selbst wenn sie sich den phantastischen Spielen der Thier- und Pflanzenwelt hingaben. Die grosse Architektur muss keusch und nüchtern in der Wahl der

Verzierungen sein; einzelnen Theilen darf nicht eine vorlaute Stimme vergönnt werden. Zu grosse Abwechslung in den Verzierungen wirkt störend, vielmehr liebten die Alten hier eine gleichmässige Wiederholung. Hier ist es nun wo die Bildnerei der Baukunst die Hand reichen muss; wir wollen sie nicht so isolirt stellen, wie es Winkelmann noch that; beide bedürfen einander, doch sollen sie sich nicht gegenseitig den Weg vertreten. Bei der schönen Baukunst sind insonderheit dem Bildhauer bestimmte Räume zur Verzierung überlassen. Die Akroterien, Frontons, Metopen, Friese werden theils mit freistehenden Statuen, theils mit Reliefs verziert. Im Ganzen kann als Grundsatz angenommen werden, dass der Gipfel und die Stirn des Gebäudes am reichsten verziert wird. — Letztlich haben wir noch etwas über die Farben der Stoffe der Baukunst zu sagen. Einfarbigkeit ist das Günstigste und zwar hat der lichtere Ton den Vorzug vor dem dunklen; das Buntschekige verhindert das Hervortreten der reinen Formen und einfachen Linien. Gesprenkelter Granit und Porphyr, oder gestreifter und geäderter Marmor können verwendet werden, da sie in einiger Entfernung einen gleichfarbigen Ton annehmen. Auch metallischer Glanz ist nicht zu verschmähen, die Prachtgebäude der Römer waren mit Goldplatten belegt und Petersburg und Moskau glänzen mit ihren vergoldeten Kuppeln, die zum Theil der byzantinischen Baukunst angehören. Napoleon hatte den schönen Eindruck, den die Kuppeln von Moskau auf ihn machten, nicht vergessen, so schlimm es ihm auch dort ergangen war. Sogleich nach seiner Rückkehr gab er Befehl die Kuppel des Doms der Invaliden zu vergolden. — Welchen wohlthätigen Eindruck die gleichmässige Färbung einem Gebäude giebt, bemerken wir, wenn wir es im Mondlichte betrachten, wo noch hinzukömmt, dass die kleineren Partien zurücktreten und nur die grossen Umrisse sich gegen den dunklen Horizont abzeichnen. Dann versöhnen wir uns oft mit Gebäuden, die uns bei heller

Tagesbeleuchtung verwirren, wie dies z. B. mit dem Eingang der Peterskirche in Rom der Fall ist. — So sehen wir, wie die geometrischen Linien die festen Grundverhältnisse des Gebäudes bilden; die Symmetrie kündigt dann das Werk als ein Werk des menschlichen Geistes an, das sein Dasein durch sich selbst haben soll; die Proportion bestimmt das Ebenmaass und den Charakter, durch die Verzierung kömmt Fülle und Pracht hinzu. Da verstehn wir die Fabel Amphions, die uns erzählt, dass die Mauern von Theben sich durch die Harmonie der Töne zusammenfügten.' — Hiemit enden die theoretischen Bemerkungen über die Architektur. Im geschichtlichen Teile war in der Vorlesung XIV von der Baukunst der Griechen die Rede, wobei Vitruv und die verschiedenen Säulenordnungen (vgl. Neudruck 177, 23 ff. 175, 7 ff.) erwähnt wurden, deren jede ihre besondere Heimat gehabt habe und den Charakter des Volkes, aus welchem sie hervorgegangen sei, an sich trage. Die Vorlesung XVI handelte im allgemeinen von der Kunst im Dienste der christlichen Religion, wobei auch von der christlichen Baukunst, der Gotik, die Rede war. Ich führe die betreffenden Stellen an, obwohl in dem Zeitraum zwischen 1801 und 1828 die Gotik durch Friedrich Schlegel und andere eigentlich erst in den Vordergrund der romantischen Interessen gerückt wurde, weil sich dennoch einiges aus den Neudruck 181, 24 ff. bloss skizzierten Stellen daraus deutlicher machen lässt: 'Was die Baukunst betrifft, so nahm sie nach Constantin dem Grossen eine andere Wendung. Die Tempel für den christlichen Gottesdienst hatten eine andere Bestimmung als die Tempel der Griechen. Bei den letzteren versammelte sich das Volk vor den Tempelpforten; die Tempel selbst waren klein, nur die Priester hatten den Zutritt dazu. In der christlichen Kirche dagegen versammelte sich die Gemeinde innerhalb des Tempels, um die Lehren zu vernehmen, oder Hymnen zu singen. Die Erfindung der Orgel forderte ausserdem eine grössere

Höhe und Wölbung des Baues, so wie überhaupt die grössere Versammlung eine Ausdehnung des Raumes nothwendig machte. — So entstanden die hohen Wölbungen und Schwibbogen der Dome, eine Art von Zauberwerken, bei denen uns das Gesetz der Schwere aufgehoben zu sein scheint; kaum begreifen wir, worauf diese Massen ruhen, das Gewölbe sehen wir zurückgezogen, wie die hohe Wölbung des Himmels. Zwar findet man schon bei den Römern Wölbungen, jedoch waren dies nur schüchterne Versuche, von welchen man jetzt weiter ging, indem man die Säulen zu einer ungemessenen Höhe hinaufführte, und sie in dem Spitzbogen sich verlieren liess. — Die ersten christlichen Basiliken sind freilich noch nicht mit den späteren hohen Domen zu vergleichen, und wir finden sie noch mit Elementen der alten Baukunst gebaut. Später wurden sie durch den sogenannten byzantinischen Styl erst vervollkommt. — Im Abendlande sehen wir ein Zwischenreich der Barbarei eintreten, ohne irgend eine Bestrebung in der Kunst. Was noch darin um diese Zeit geleistet wurde, geschah von den herabgekommenen Künstlern der Römer, die dazu von der herrschenden Nation verwendet wurden. In Pavia sieht man noch eine Kirche aus lombardischer Zeit, welche die Spuren der damaligen Barbarei an sich trägt.' Und in der Vorlesung XVI, in welcher die christliche Baukunst im besonderen betrachtet wird: 'Das älteste Denkmal christlicher Baukunst in Constantinopel ist die Sophienkirche, welche seitdem in eine Moschee verwandelt worden ist. — Die innern Räume der Kirche wurden immer weiter ausgedehnt, da man ausser dem Hauptaltare noch Nebenaltäre errichtete. Diese Baukunst ist im abendländischen Europa vielfältig nachgeahmt worden. In Venedig scheint die St. Marcuskirche eine Nachahmung der Sophienkirche zu seyn. Man nennt dies den byzantinischen, auch den vorgothischen Styl. Später entwickelte sich die eigentliche gothische Baukunst; sie ist die genialste und originellste Schöpfung

des Mittelalters, und so wenig von den Muhamedanern entlehnt [vgl. Neudruck 181, 25], als die Lieder der Troubadours von den Mauren. Die sogenannte moreske Baukunst hat allerdings einige Aehnlichkeit mit der gothischen, allein beide sind von einander durchaus verschieden, wenn sie gleich an derselben Quelle (in Byzanz) geschöpft haben mögen. — Der Name, gothische Baukunst, ist unpassend, da die Gothen selbst nichts von Baukunst verstanden und deshalb von römischen Baumeistern bauen liessen. Da jedoch die Gothen das älteste und berühmteste Volk der grossen germanischen Völkerwanderung sind, so mag die Baukunst, die eigentlich deutsche Baukunst heissen sollte [vgl. Neudruck 181, 25], den ihr einmal gegebenen Namen immerhin behalten. Die Ausbildung des Systems der gothischen Baukunst geschah nach und nach; denn einen Sprung hat der menschliche Geist selten gethan. — Die ältesten Bogen waren Halbzirkel, später mit einem Ausschnitt, wie ein Kleeblatt. Nun kamen die Spitzbogen dazu, die im Innern des Gewölbes von andern Bogen durchschnitten wurden. Die Säulen, welche Pfeiler heissen könnten, bestanden aus einem Bündel von Säulen, welche schlank in die Höhe getrieben wurden. Die Betrachtung eines vollendeten gothischen Domes hat zu der Bemerkung Veranlassung gegeben, dass die alten Baumeister in diesen Säulengängen und Verzierungen uns das Bild eines heiligen Eichenhaines hätten geben wollen. Man kann zugeben, dass die Einbildungskraft Anregung in der Natur findet, ohne dass bei den Gebilden, die sie schafft, an eine absichtliche Nachahmung zu denken ist. Das Bestreben war, so hoch zum Himmel hinauf zu bauen, als nur möglich, und den Druck der Schwere dabei vergessen zu machen. Bewundernswürdig ist der grosse Reichthum von Zierrathen und die wohlverstandene Unterordnung derselben, die in den grossen Massen und Lineamenten verschwinden. In den kleinsten Theilen kehrt ein Bild des Ganzen wieder; das Fenster ist eine Nachbildung

des ganzen Schiffes und dadurch unterscheidet sich vornehmlich die gothische Baukunst von der byzantinischen, bei welcher man nur niedere Fenster kennt. — Die gothische Baukunst fing im 13ten Jahrhundert zu blühen an. Der Erzbischoff Albertus von Cöln hat bedeutenden Antheil daran gehabt. Eine sonderbare Erscheinung dabei ist, dass wir gleich nach der Entwickelung auch die Vollendung eintreten sehn. Da die gothischen Dome immer grossartiger gebaut wurden, so mussten an die äusseren Mauern Strebepfeiler als Widerlagen gestellt werden, welche die Baumeister auf geschickte Weise durch reichverzierte Bogen mit dem Dach der Kirche zu verbinden wussten. Fast alle diese grossen Dome sind nach einem Plane angelegt, der so riesenhaft ist, dass die Baumeister schwerlich an eine Vollendung und Ausführung denken konnten. Von dem Cölner Dome, der mit höchster Eleganz und Zierlichkeit gebaut ist, sehen wir nur einen kleinen Theil vollendet. — Nicht Kirchen allein, auch andere Gebäude wurden im gothischen Styl aufgeführt. Berühmt ist in dieser Hinsicht das Rathhaus zu Löwen. — Im Fortgange wurde die Gothische Baukunst plump, und die Nachahmung der antiken Tempel im 15ten Jahrhundert fing zuletzt an, sie zu verdrängen.'

Die Vorlesung über die **Bildnerei** (VI, fälschlich im Druck gleichfalls als die fünfte bezeichnet) weist im Eingange auf die Wichtigkeit hin, die Grenzen der Bildnerei und Malerei genau zu bestimmen und eifert ähnlich wie Neudruck 182, 7 ff. 155, 37 ff. u. ö. gegen die Hinüberleitung der Skulptur zur Malerei bei den Modernen. Der Versuch, den Unterschied der beiden Künste näher zu bestimmen, geschieht ähnlich wie Neudruck 183, 25 ff. in dem Kapitel über Malerei. Gegen die bemalten Statuen spricht sich Schlegel auch 1827 trotz der Autorität der Alten aus, wie Neudruck 148, 32 ff. Die nächste Frage: was hat die Bildnerei darzustellen? wird in Form und Gedankenverknüpfung ganz ähnlich mit Neudruck 127,

20 ff. beantwortet. Zu der Nennung Rousseaus Neudruck 130, 32 vgl. 1827: 'Immer aber bleibt doch eine unendliche Kluft zwischen dem Thier und dem Menschen und wenn auch die Französischen Philosophen des vorigen Jahrhunderts (Rousseau) den Menschen nur einen civilisirten Affen nannten, der nur den Haarbeutel abzulegen brauche, um sich unerkannt unter die Paviane mischen zu können, so war doch schon in dem Paradies dem Menschen verheissen, dass er zum Bilde Gottes geschaffen sei. Sein Blick ist nicht an die Scholle gebunden, von der er die Nahrung empfängt, er erhebt ihn zu jenen höheren Sphären, wo seine Vergangenheit vielleicht, aber gewiss seine Zukunft ruht.' Bei der nun folgenden Untersuchung über die Schönheit des Menschen (VII), entsprechend Neudruck 144, 27 ff., wird Schiller genannt, an welchen in den Vorlesungen von 1801 Neudruck 144, 32 f. die Unterscheidung eines physiognomischen und architektonischen Prinzips bei der Beurteilung der menschlichen Schönheit erinnerte, ohne dass sein Name genannt worden wäre und die in den Vorlesungen von 1801 bloss skizzierten Stellen über die Physiognomen (Neudruck 149, 31) findet man 1827 ausgeführt. Die Stelle lautet: 'Die Versuche, die menschliche Schönheit nach blossen Maassen und Lineamenten zu bestimmen, mussten nothwendig verunglücken, die Schönheit lässt sich nicht mathematisch berechnen; auch die dem Auge wohlthuenden Wellenlinien sind nicht das Entscheidende, wie wir dies schon früher bemerkten. — Schiller unterscheidet mit seinem, überall das Wahre ahndenden, Sinn die architektonische Schönheit und die Schönheit des Ausdrucks. Die erstere beruht auf dem Bau, den Verhältnissen und Umrissen der menschlichen Gestalt; die zweite auf der edlen Bildung des Gesichtes. — Sollten aber nicht alle Züge der menschlichen Gestalt bedeutend sein, so dass das Urtheil über die Schönheit überhaupt physiognomisch ist [vgl. Neudruck 144, 32]? Dass wir einen Schluss von dem Aeussern auf das Innre thun

dürfen, ist schon von den alten Völkern behauptet worden. So viel ist gewiss, dass die Menschen geborne Physiognomiker sind, d. h. dass sie ohne irgend das Innere des Menschen zu kennen, aus seinem Aeussern sich gewisse Vorurtheile bilden, die wohl zuweilen — doch nicht immer trügen; wie oft finden wir nicht, dass schon Kinder gute Physiognomiker sind. — Zur Wissenschaft haben selbst die geistreichen, jedoch oft verunglückten, Bemühungen Lavaters [vgl. Neudruck 78, 22 ff.] die Physiognomik nicht erhoben; — allein es ist ein Sinn dafür in dem Menschen vorhanden, der immer von grossen Künstlern ausgebildet wurde. — Ausser Lavaters Versuchen haben wir noch einige andere zu nennen. Tischbein [vgl. Neudruck 149, 31] wollte die menschliche Physiognomie zurückführen auf die Aehnlichkeit mit den Grasfressern, den Raubthieren und dem eigentlichen Menschen. Da wies er nach, wie Michel Angelo mit dem Löwen, Correggio mit dem Schaf, und Raphael mit einem Engel zu vergleichen wären. Es wurde ihm mit gutem Grunde dagegen eingewendet, dass Michel Angelo seine platte Nase schon in frühster Jugend durch einen Faustschlag erhalten habe und das angebliche Portrait Correggios schwerlich das rechte sein dürfte, da er in den besten Jahren starb, hier aber als Kahlkopf abgebildet ist. — Das Gesicht ist nicht das Buch, in welchem wir den geistigen Ausdruck des Menschen allein lesen; auch auf die Stimme, die Bewegung (Mimik) muss Rücksicht genommen werden. Ueberhaupt unterscheiden wir dreierlei Arten der Kennzeichen der Leidenschaften. 1) Die physiognomischen; 2) instinktartige Bewegungen, die schnell aber doch mit Freiheit gemacht werden; z. B. bei heftigem Begehren, oder bei Abscheu; 3) sinnbildliche Gebehrden, um verständlich zu werden. — Es ist nicht absichtlich, sondern physiologisch, dass der Eindruck, den diese Bewegungen machen, zugleich sympathetisch wirkt. Das blosse Nachahmen der Gesichtszüge kann uns eine Ahndung der Gefühle des andern geben. Häufig

wiederholte Bewegungen werden zuletzt auch in der Gestalt sichtbar und die Gewohnheit gewisser Leidenschaften lassen bleibende Spuren zurück. Nehmen wir aber auch als Grundsatz an, dass sich die Seele den Körper zubildet, so lässt sich doch nicht in Abrede stellen, dass äussere Einflüsse, die nicht von dem Individuum abhängig sind, schon in der frühesten Zeit anfangen. Die Natur verfährt mit unerbittlicher Consequenz; die Missgestalt des einzelnen Theiles bestimmt auch die Verschiebung der andern Theile; da werden die inneren Anlagen gehemmt, und der Physiognomiker wird sich täuschen. — Zum grossen Theil bilden sich die Gesichtszüge schon aus, bevor der Mensch zur sittlichen Reife gelangt ist; oft wird das verdorben, was die Natur gut angelegt hatte, oft wird die von ihr vernachlässigte Bildung durch geistige und sittliche Anstrengung überwunden. Als Sokrates von einem Physiognomiker wegen seines Gesichtes, in welchem dieser alle nur möglichen Laster las, sehr ungünstig beurtheilt wurde, fühlte er sich keinesweges dadurch beleidigt, sondern gab zu, dass die Natur ihn nicht zum besten gezeichnet, was er jedoch durch seinen Willen überwunden habe. — Die früheren Züge kann der Mensch nicht ganz wegräumen, doch kann er sie mit dem Ausdruck erworbener geistiger Eigenschaften verkleiden. — Gall [vgl. Neudruck 149, 31. 78, 26] in seiner Schädellehre verlegte den Ausdruck sittlicher und geistiger Bildung und Anlage zurück in den Knochenbau des Schädels. Seine Verdienste als Anatom des Gehirns sollen ihm unbestritten sein, allein seine Seelenlehre ist insofern absurd, als nach ihm die Seele ein Kasten mit verschiedenen Fächern wird (eine Art Knollengewächs, das nach verschiedenen Seiten hin ansetzt und ausschlägt). Für die bildende Kunst ist nichts von ihm zu holen. — Camper [vgl. Neudruck 145, 3 ff.] ist ebenfalls auf den Bau des Kopfes zurückgegangen und hat nach dem Winkel, den eine Linie von der Stirn zum Mund, mit einer anderen vom Munde zum Ohr macht, die Schönheit bestimmen

wollen. Je stumpfer der Winkel, desto thierischer ist der Ausdruck; das vollendete Griechische Profil nähert sich dem rechten Winkel. Diese Bestimmung hat, so geistreich sie ist, das Mangelhafte, dass dann der ganze Ausdruck in das Profil verlegt wird. — Auch Blumenbachs Verdienst um die Unterscheidung der verschiedenen Menschenraçen nach der Schädelbildung darf nicht unerwähnt bleiben. Kömmt der Streit zur Sprache, welche von den verschiedenen Raçen die edelste Bildung von der Natur erhalten, so muss die Weltgeschichte und die Culturgeschichte befragt werden und diese wird sich für jene Stämme entscheiden, die von dem Nordosten Asiens, von dem Ganges durch ganz Europa sich verbreiteten. Es scheint als ob von der Natur verschiedene Ansätze zur Bildung des Menschengeschlechts genommen wurden; die Gesichtsbildung des Negers mit seiner zurückgedrückten Stirn und den vorgedrängten Fresswerkzeugen steht offenbar der Thierbildung näher, als die der Europäer. — Der Cultur-Zustand entspricht immer auch dem äusseren Habitus; so bei den Chinesen, deren hochgetriebene Cultur sich dennoch niemals über mechanische Fertigkeit erhob, nie von den Schwingen einer freieren Einbildungskraft getragen wurde. Als ewige Vorbilder des schönen Ideals gelten uns die Werke der grossen Griechischen Künstler. Kein Volk hat so grosse Sorgfalt auf körperliche Ausbildung verwendet, kein Volk solche Ansprüche auf Schönheit gemacht; betrachtet man ihre Werke, so möchte man glauben, dass die Künstler mit in dem Rathe der Götter sassen, als die Bildung der Menschen verhandelt wurde.' Ueber das Bekleiden und Nichtbekleiden wird ähnlich wie Neudruck 135, 22 ff. gehandelt; und im Jahre 1827, als Schlegel das alte Manuskript zum Zwecke der Vorlesungen wieder in die Hand nahm und nach einem längeren Aufenthalt in Florenz inzwischen durch Autopsie eines besseren belehrt worden war, wird vielleicht auch die spätere Randnote Neudruck 135, 36 hinzugefügt worden sein. Ueber das Verhältnis der künstlerischen

Nachbildung zu dem Vorbilde (über Vergrösserung [1]) und Verkleinerung in der Skulptur) wird dann ähnlich wie Neudruck 146, 32 ff. 149, 15 ff. 182, 22 f. gehandelt. Dagegen der Neudruck 138, 31 geäusserte Gedanke, die Skulptur verwerfe die Beschränkung auf einen Gesichtspunkt, wird deutlich zurückgenommen: 'Eine weitere Betrachtung der Statuen der classischen Zeit lehrt uns, dass die Skulptur in einem sehr nahen Zusammenhang mit der Architektur stand, und dies bestimmt vornehmlich den Gesichtspunkt, von welchem die Statue zu betrachten ist. Die Hauptgottheiten hatten ihre bestimmte Stelle in dem Hintergrunde des Tempels, andere standen in Nischen, weshalb die Forderung, dass man jede Statue von allen Seiten müsse betrachten können, ungehörig ist; selbst der Apoll von Belvedere und der Laokoon verlangen bestimmte Gesichtspunkte.' Es ändern sich damit auch Schlegels Gedanken (VIII) über die Komposition und Aufstellung einer Gruppe (vgl. Neudruck 138, 22 ff.). Aus demselben Beispiel, welches Neudruck 140, 11 nur am Rande angemerkt wurde und welches er inzwischen selber zu Gesicht bekommen hatte, leitet er nun die Aufgabe ab: 'die Figuren so zu ordnen, dass sie weder einander deckten, noch auch das Auge verwirrten und beunruhigten. Welche schwierige Aufgabe die Anordnung einer solchen Gruppe für die Künstler und Kunstkenner unserer Tage ist, hat sich bei den vielfachen Versuchen gezeigt, die bei der Aufstellung der berühmten Gruppe der Niobe in Florenz gemacht worden sind, die man bald über einander, wie die Musen auf dem Parnass, bald in einen Halbkreis und bald wieder anders aufgestellt wissen wollte, bis Cocquerel das Richtige traf, sie nämlich für den Schmuck des Frontons eines Tempels erklärte und in eine Reihe neben-

[1]) Zu Neudr. 148, 15 vgl. das Athenäumsfragment 185 (Athenäum I, 2, 202; Jugendschriften II 232, 7 ff.), wo der Gedanke ausgeführt ist.

einanderstellte, die Hauptfigur in die Mitte, die Söhne und Töchter zu beiden Seiten, wie es das Dreieck des Frontons zuliess. Eine solche Aufstellung ganzer Figuren hatte mehr Energie, als ein Relief, es hob sich mehr von der Fläche ab, die man, um dies noch mehr zu bewirken, oft himmelblau grundirte. Da solche Statuen unverrückt auf ihrer Stelle blieben und nur von der Vorderseite gesehn wurden, vernachlässigte man die Rückseite. Was die Composition betrifft, so erhoben sich die Künstler über die Anordnung, welche die prosaische Wahrscheinlichkeit verlangt. So könnte ein bedächtiger Zuschauer Bedenken tragen, ob denn wirklich die Söhne und Töchter der Niobe sämmtlich auf einer Linie gestanden hätten, als Apoll und Diana ihre Pfeile nach ihnen sendeten; der Künstler legte auf solche Wahrscheinlichkeiten kein Gewicht, dafür wendete er allen Fleiss und alles Talent auf die Wahrheit, die ihm als die höchste galt, auf die der Schönheit und des Ausdrucks.' Die Theorie des Basreliefs, bei welchem zu der Skulptur ein Moment der Malerei tritt und die Modernen die Gefahr nicht bestanden haben das Eigentümliche der Skulptur aufrecht zu halten (vgl. Neudruck 150, 9 ff.), wird ganz übereinstimmend mit Neudruck 150, 7 ff. entwickelt; nur kann sich Schlegel jetzt auf das Parthenonfries und unter den Modernen auf Friedrich Tieck (den Zug des Bacchus und der Ariadne im südlichen Fronton des Berliner Schauspielhauses) berufen; wie er auch bei den Cameen und geschnittenen Steinen, dem mit Neudruck 155, 4 ff. korrespondierenden Absatze, die Berliner Schätze, welchen in dem neuen Museum bald ein zugänglicherer Platz bereitet werden würde, nicht zu erwähnen vergisst. Ueber die Skulptur der Griechen handelte Schlegel dann in dem geschichtlichen Teile XIV. und XV. Vorlesung; über die der neueren enthält der Auszug nur ein paar Worte am Schlusse der XVI. Vorlesung, deren letzte Worte übereinstimmend mit Neudr. 155, 37 ff. lauten: 'die Schuppen fielen den Künstlern erst dann von den

Augen, als die wahrhaften griechischen Kunstwerke wieder auferstanden.'

Die Theorie der **Malerei** wiederholt in wenig Worten den Unterschied von der Skulptur und widerlegt dann die falschen Begriffe von Nachahmen und Täuschung, welche auch hier den grössten Schaden angerichtet hätten: vgl. Neudr. 195, 16—21. 199, 17 ff. wo ebenso wie 1827 auf das über Manier und Stil Gesagte zurückverwiesen wird. Der Maler (heisst es) soll nicht die Natur wiedergeben, wie sie vor ihm liegt, sondern er gibt nur den Schein derselben. Es schliesst sich der Ausfall gegen die mikroskopischen Menschenmaler an, welcher auch Neudr. 200, 23 mit den Worten eingeleitet wird: 'Die Gränze der Mahlerey ist da wo vom Schein abstrahirt wird.' Die Stelle ist 1827 weiter ausgeführt: 'Ein berühmter Natur-Copist, Denner, [vgl. Neudr. 200, 30] hat Köpfe gemahlt, bei denen man durch das Mikroskop die Poren und Härchen der Haut und das Wasser im Auge sieht; in der Entfernung, aus der man die Bilder gewöhnlich betrachtet, geht diese mühselige Kunst verlohren. Im Gegentheil finden wir, wenn wir ein Bild von Tizian in der Nähe, nicht einmal mit dem Mikroskop, sondern nur mit blossem Auge betrachten, Auseinandergehn der Formen und Farben, und erst in der gehörigen Entfernung wird die Meisterhand des Künstlers, den wir weit höher stellen, als jenen erst genannten, sichtbar. Nicht das wirklich Vorhandne soll der Mahler darstellen, sondern nur den Schein der Wirklichkeit. Nach demselben Prinzip hat nicht nur der Portrait- und Historien-Mahler, sondern auch der Landschaftsmahler zu arbeiten. Käm es hierbei auf Täuschung an, so würden die Gukkasten, Panoramen und Dioramen von grösserem Kunstwerth sein, als eine Landschaft von Ruysdal oder Claude-Lorrain, worüber doch wohl kein Streit sein dürfte.' Der darauf folgende Absatz entspricht in veränderter Form der Einkleidung Neudr. 183, 30 ff. bis 184, 30 und 193, 1 ff.: 'Die Gesetze

der Optik kommen bei der Mahlerei zuvörderst zur Sprache; im wirklichen Leben sehen wir gewöhnlich über das Sehen hinweg, die Augen dienen uns als Führer, ohne es theoretisch erlernt zu haben, wir sind praktische Optiker, verstehn den Schein auf die Wirklichkeit zurückzuführen. Im wirklichen Leben ist das Auge ein arbeitsamer Diener des Verstandes; der Mahler stellt das Sehen in seiner Freiheit dar, wodurch das Beschauen des Bildes ein Genuss geistigerer Art werden kann, als der der Natur; das was in der Natur uns gleichgültig lässt, gewinnt Reiz in der Mahlerei, so dass die Künstler selbst zu dem herabsteigen konnten, was man Stillleben genannt hat. Ein Leuchter, ein Teppich von Gerhard Dow, ein Weinglas von Terburg und ähnliche Gegenstände des niederländischen, reinlichen Hausgeräthes, an dem wir in der Wirthschaft flüchtig vorübergehn würden, fesseln uns im Bilde. — Der Spiegel — die Construction des Auges.' [Vgl. Neudr. 127, 5 ff.] Die Frage nach dem früheren Ursprunge der Malerei oder Bildhauerkunst, welche 1801 in der allgemeinen Einteilung der Künste gegen Hemsterhuys und Winckelmann fast zu gunsten der Malerei entschieden wurde (vgl. Neudr. 125, 29 bis 127, 19) wird hier im entgegengesetzten Sinne beantwortet: 'Man hat oft die Frage aufgeworfen: welche von den drei Künsten die älteste sei? Viele waren geneigt, die Mahlerei dafür zu halten; allein die Architektur und Skulptur sind die älteren. Dass die Mahlerei erst später geübt wurde, kam wohl daher, dass die Menschen sich nicht von dem Vorurtheil los machen konnten, dass es unmöglich sei die Dinge auf einer Fläche abzubilden, und dennoch dem Auge zu genügen. — Die Mahlerei war zuerst monochromisch [vgl. Neudr. 126, 21 f.]; die Umrisse eines Körpers wurden mit einer einzigen Farbe ausgefüllt. Da die Gegenstände im hellsten Lichte am deutlichsten erschienen, so wagte man es nicht durch Schatten zu wirken; diess geschah erst später [vgl. Neudr. 126,

10 ff.]. Vom eigentlichen Helldunkel finden sich bei den Alten nur sehr unvollkomne Anfänge. Am spätesten lernte man die grosse Wirksamkeit der Luftperspective kennen. In gewisser Entfernung erscheinen die Gegenstände getrübter wegen des trüben Mittels, welches die Luft auch bei heiterm Himmel bildet; die Kunst des Mahlers ist nun, dass er den entfernten Gegenständen, obwohl sie nach den Gesetzen der Optik und nach dem Bau des Auges kleiner erscheinen, mit der Energie der Nähe darzustellen versteht.' Die weitere Sphäre der Malerei gegenüber der Plastik, welche nur das Lebendige in den Kreis ihrer Darstellungen aufnimmt, wird (dem Gedankengange von 1801 folgend Neudr. 127, 20) noch einmal hervorgehoben (IX) und dann, gerade so wie in den früheren Vorlesungen nach einander über die drei Stücke der Malerei (vgl. Neudr. 184, 33) gehandelt: 1) Die Zeichnung (vgl. Neudr. 185, 29 ff.), welche die Malerei mit der Skulptur gemeinsam hat. Die Modifikation, welche dieser gemeinsame Teil in beiden Künsten erfährt, wird Neudr. 186, 9 ff. aus dem Grundsatz erklärt, dass die Skulptur auf Einen Gesichtspunkt beschränkt sei, die Malerei aber nicht. Wir haben (oben S. XLIX Z. 6 ff.) gesehen, dass Schlegel diesen Grundsatz 1827 fallen liess und die Linienperspektive wird daher dort durch folgende Sätze abgeleitet: 'Die Zeichnung wird bei der Mahlerei in einem umfassenderen Sinne als bei der Skulptur genommen; bei der letzteren genügt es, dass die Lineamente der Gestalt nach ihrer Proportion, nach Statik und Mechanik und nach der Bewegung der Glieder etc. richtig sind; der Bildner stellt dann seine Figur auf eine Basis und lässt die Umgebungen weg. Von der Mahlerei verlangen wir nicht nur jene Forderungen der Zeichnung, so weit sie es leisten kann, erfüllt zu sehn, sie giebt uns überdem noch die Umgebungen, wozu auch Licht und Luft gehören. Dies zu leisten ist eine Wissenschaft nöthig, die dem Bildner fremd ist, die Linearperspective [vgl. Neudr. 188, 13]. Sie lehrt: Die Grösse

des Gegenstandes und das Verhältniss mehrerer Gegenstände zu einander nach der verschiedenen Entfernung und nach dem verschiedenen Augenpunkte [vgl. Neudr. 187, 7 ff.], aus welchem sie gesehn werden, berechnen.' Ferner wird vom Horizont [vgl. Neudr. 187, 6) gehandelt und von der Wahl desselben [vgl. Neudr. 188, 30 ff.]. 'Im Anfange der Kunst machte die Bestimmung des Horizontes und sein Verhältniss zum Vordergrunde grosse Schwierigkeit [vgl. Neudr. 189, 33 bis 190, 5], zumal wo auf einem Bilde Gruppen und Figuren vertheilt werden mussten. Nimmt der Mahler den Horizont tief [vgl. Neudr. 189, 17 ff.], so decken sich die Gegenstände, man legte daher den Horizont hoch [vgl. Neudr. 189, 28 ff.], damit die Figuren ganz gesehen werden konnten. So finden wir es in den altdeutschen Bildern, und überhaupt erkennt man daran überall die Anfänge der Kunst. Schon Andrea Mantegna (geb. 1431, gest. 1506) zeigt sich als Meister in der Perspective und Rafael hat in der Schule von Athen die schwersten Aufgaben der Linearperspective glücklich gelöst. Verschiedene neuere Schulen, namentlich die Französische und Italienische, wichen diesen schweren Aufgaben aus, ihre Compositionen sind mehr in der Weise des Reliefs, nicht so, dass die Figuren in die Tiefe zurückwichen. — Die Linearperspektive hat Einfluss auf die Zeichnung der einzelnen Figuren, da die Ferne verkleinert [vgl. Neudr. 188, 10 f.]. Dadurch wird das Urtheil über die Richtigkeit der Zeichnung bei der Mahlerei ungewisser, als bei der Bildnerei, und man findet oft, dass selbst Meister sich nicht drüber verständigen können. Der Grund davon liegt ausserdem noch darin, dass bei Gemälden nur eine Seite, die von einem Gesichtspunkt gesehen wird, vorhanden ist [vgl. Neudr. 186, 14]. Durch Schattirung wird die Rundung, überhaupt der Schein des Körperlichen, bewirkt; allein wie stark diese Rundung ist, kann nur geschätzt, nicht berechnet werden, woher es denn kommt, dass die Bildhauer darüber so oft ver-

schiedener Meinung sind.' — Dann von den beiden andern Stücken: Helldunkel und Färbung; 'beides kann nicht wohl getrennt werden [vgl. Neudr. 195, 28 ff.], es giebt keinen guten Coloristen, der nicht zugleich Meister im Helldunkel war, und die Meisterschaft in der letzteren setzt einen guten Coloristen voraus. Das Helldunkel hat es mit den Modificationen von Licht und Schatten zu thun, die wir an den Körpern wahrnehmen [vgl. Neudr. 184, 37 ff.], die Färbung bezieht sich auf die Farbe der Oberfläche und oft versteht man darunter nur die Hautfärbung, wofür jedoch der Ausdruck Carnation gewöhnlicher ist.' Also zunächst 2) 'das Helldunkel [im Neudr. entspricht 190, 31 bis 194, 7] ist ein Artikel, der nicht auf der Palette des Mahlers liegt, und obwohl in der Natur etwas Aehnliches vorkömmt, dass nämlich selbst in dem Schatten noch eine Schattirung, in der Nacht eine Hellung statt findet, so gehört dennoch die Kunst des Helldunkels der schöpferischen Willkühr des Genies an. [Vgl. Neudr. 192, 30 ff.] (Eine noch nie genug hervorgehobene Bedeutung haben wohl bei dem Helldunkel die farbigen Schatten.) Hierher gehören ferner die Reflexe [auch Neudr. 195, 26, wo dieselben unter 3) angeführt werden, wird gerade bei ihnen auf die Unmöglichkeit hingewiesen, Helldunkel und Färbung in der Theorie oder Praxis zu trennen], welche nichts anders sind, als der Wiederschein, der von einem beleuchteten, undurchsichtigen Körper auf einen anderen fällt, und nicht blos diesen beleuchtet sondern auch seine Lokalfarbe trübt und verändert. Das Helldunkel gehört der späteren Zeit der Mahlerei an; hernach ist man verschwenderisch damit umgegangen, oft war es dabei nur auf ein Effectmachen abgesehn. In der Niederländischen Schule hat man das Helldunkel an sehr untergeordneten Gegenständen angebracht; aber dennoch Grosses darin geleistet; so Rembrandt. — Schalken malte seine Portraits nur bei Kerzenlicht.' In den letzteren historischen Bemerkungen fällt es auf, dass Correggio,

ehemals der Liebling der Romantiker, nicht mehr genannt wird [vgl. Neudr. 198, 24 und 192, 29. 193, 27. 228, 26]; während umgekehrt Rembrandt in den früheren Vorlesungen [Neudr. 198, 25) bei aller seiner Grösse ein Manierist genannt wurde. Der letzte Satz (oben S. LV Z. 35) erklärt die Randbemerkung Neudr. 198, 36. 3) Färbung. Infolge des geänderten Gesichtspunktes (s. oben S. XLIX Z. 6 ff.) handelt Schlegel hier zuerst von der Luftperspektive, welche 1801 bei der Zeichnung (wenn der Horizont zu hoch angenommen wird, Neudr. 190, 5 ff. vgl. 189, 12) kurz berührt und offenbar unter der Linienperspektive mit einbegriffen war, aber erst bei Besprechung der Landschaftsmalerei, übereinstimmend mit 1827, bedeutend hervortrat Neudr. 203, 24 ff. In den späteren Vorlesungen lautet dieser Absatz: ‘Was die Färbung des Gegenstandes betrifft, so sind die Farben von der Natur gegeben, allein sie werden durch Beleuchtung und Entfernung modifizirt. Zwischen uns und dem Gegenstande befindet sich Luft, diese ist ein trübes Mittel, nicht vollkommen durchsichtig. Je weiter der Gegenstand von uns entfernt ist, desto mehr wird diese Trübung bemerkbar; entfernte Berge erscheinen blau. Diese Beobachtung ist die Grundlage der Luftperspective, welche die Mahler des funfzehnten und die der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht kannten [vgl. Neudr. 190, 1 ff.]. Auf den Bildern aus dieser Zeit finden wir die entfernten Gegenstände mit denselben scharfen Umrissen gezeichnet, wie die nahen. Ueberhaupt wurde anfänglich die Umgebung, die Scene, als Nebensache betrachtet, die Hauptrücksicht war die Figur im Vordergrunde; stellte der Künstler Figuren in den Hintergrund, so sorgte er dafür, dass die entferntesten in eben so vollem Lichte und mit eben so deutlichen Umrissen erschienen, wie die nahen. Die Landschaftmahlerei [vgl. Neudr. 190, 6 ff. 203, 24 ff.] beruht auf der Kunst der Luftperspective; bevor man dieses Geheimnis kannte, gab es keine Landschaftmahlerei. Die

Oelmahlerei war der Anwendung der Luftperspective sehr günstig, denn nur mit solchen halbdurchsichtigen Farben konnte dieser Zauber bewirkt werden.' In den Vorlesungen von 1801 wird als erstes Erfordernis der Vollkommenheit des Kolorits die Wahrheit der einzelnen Lokalfarben, wobei von der Karnation, und als zweites die Harmonie der Farben hingestellt, wobei von den Farbentheorien die Rede ist. Dieser Gedankengang ist 1827 nicht beibehalten oder von den Verfertigern der Auszüge verwischt. Hier wird sogleich und ohne Uebergang von der Karnation geredet und sogar noch einmal auf die Zeichnung zurückgegriffen: 'Die Carnation [vgl. Neudr. 194, 25 ff.] ist deshalb so schwer, weil die Oberfläche der Haut in gewissem Grade durchsichtig ist; zumal bei dem Menschenstamme, dem bei der edelsten Bildung der Formen auch der Vorzug der schönen Hautfarbe zu Theil wurde. Je zarter die Haut ist, desto schwieriger ist die Aufgabe für den Mahler, da ist es nicht mit Roth und Weiss abgethan, Fleisch, Adern, Blut und Fasern schimmern durch, die Hautfarbe erscheint sehr gemischt; nun soll das Colorit rein sein, und doch darf der Mahler nicht, wie der Dichter, den Hals wie Elfenbein, die Lippen wie Corallen mahlen. — Von hier aus kehren wir noch einmal zur Zeichnung zurück. Man hat gezweifelt, ob die Alten, namentlich die Griechen, die Kunst verstanden haben, Verkürzungen zu mahlen, wobei es nicht allein auf die Zeichnung, sondern auch auf die Kunst der Beleuchtung und Abstufung der Entfernung ankömmt. — Die reiche Sammlung Herkulanischer Wandgemälde, welche Herr Ternite aus Neapel mitgebracht hat und die kürzlich von Goethe (Kunst und Alterthum Bd. 6 Heft I) sehr günstig beurtheilt wurde, enthält in dieser Hinsicht nichts, was von Entscheidung wäre, allein nach Zeugnissen gültiger Schriftsteller kannten die Griechen allerdings die Kunst, Verkürzungen durch Licht und Schatten zu bewirken. Von einem Bild Alexanders, welches Apelles mahlte, wird erzählt,

dass der Blitz, den er dem Helden, zum Zeichen seiner göttlichen Herkunft, in die Hand gegeben habe, geschienen habe vor dem Bilde zu stehn. — Pausias, der sonst auch als Blumenmahler berühmt ist, mahlte, wie Plinius erzählt, einen schwarzen Stier, den man nur von vorn sah und dessen Länge man dennoch messen konnte. — Aus der Beleuchtung geht noch etwas hervor, was das Bild zu einem abgeschlossenen Ganzen macht, die Weise nähmlich, wie das Bild seine Begrenzung, seinen Rahmen erhält. Wenn die Haupthandlung in die Mitte gestellt ist, so wird das Auge dahin geleitet, wo das hellere Licht ist, der Betrachtende lässt sich gern in dem Schoosse des Gemäldes gefangen nehmen, obwohl die Darstellung nach allen Seiten geführt werden könnte. Der Mahler verlegt die Schattenpartien an die Ränder, oft sieht er sich gezwungen, die Figuren abzuschneiden, und die Ergänzung wird dem Zuschauer überlassen, Noch öfter ist der Landschaftmahler gezwungen, sein Bild abzugrenzen, er hilft sich damit, dass er durch grosse Bäume, Felsen u. dergl. den Raum abschliesst.' Als erstes Erfordernis der Färbung wird hier auch die Reinheit genannt (an Stelle der Wahrheit Neudr. 194, 10): 'Bei der Färbung, dem Colorit, ist das erste Erforderniss, dass es rein sei; dann gewähren die Farben dem Auge Vergnügen; Schatten wirken beruhigend; in dem Auge selbst wohnt eine lichterzeugende Kraft. Dies wussten die Neuplatoniker schon, und auch in einem altdeutschen Reim heisst es:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie hätt' es wohl zu sehen Kraft?'[1])

Hier folgen nun sogleich die Bemerkungen über Goethes Farbenlehre, welche 1801 an das Citat aus Diderot

---

[1]) Vgl. Goethes Vers in den zahmen Xenien, Hempel II[1] 369; und darüber Düntzer im Goethejahrbuch III 327 f. Schlegel, der hier auch sonst die zahmen Xenien citirt, kannte die Goethe'schen Verse offenbar.

(s. unten S. LX. Z. 1 ff.) anschliessen: 'Auf eine weitere Theorie der Farbenlehre können wir uns hier nicht einlassen. Goethe hat nicht nur die Physiker, die mit unglaublicher Zähheit an Newtons unbegründeten Hypothesen festhielten, sondern auch insbesondere die Künstler über die Natur und die Geheimnisse der Farben belehrt [vgl. Neudr. 196, 23 ff.]. Die Annahme Newtons von sieben in dem Lichte vorhandenen fertigen Farben wird von Goethe als Irrthum nachgewiesen [vgl. Neudruck 196, 26—197, 1]. Er erkennt, so wie der Künstler, nur drei Farben, blau, gelb und roth, als ursprüngliche Farben an [vgl. Neudruck 197, 2]; eine Menge Zwischenstufen kann man zählen; allein selbst an dem Regenbogen lassen sie sich nicht so abgrenzen, dass man eine Farbenscala nach den Gesetzen der Musik daran abmessen könnte. Besonders hat Goethe über die Wahl der Farben, über ihre sittliche Bedeutung Vortreffliches gesagt und sich in Beziehung auf die Harmonie derselben, wie das Auge immer die ergänzende andere Farbe fordert und sie sich selbst schafft, wenn sie ihm nicht geboten wird, als gründlichen Physiologen bewährt.' In dem folgenden (X) wird von der Harmonie der Farben gesprochen, ohne dass diese bestimmt als das zweite Erfordernis des Kolorits hervorgehoben würde; vgl. Neudr. 195, 34 ff. 'Um in ihre Bilder Harmonie der Farben zu bringen, haben Künstler, die sich nicht auf ein entschiedenes und kräftiges Colorit verstanden, [vgl. Neudr. 195, 16] die Ausflucht gewählt, ihre Farben abzudämpfen und zu schwächen; allein wenn einmal Dissonanz in der Färbung vorhanden war, konnte sie dadurch nicht ausgeglichen werden, so wenig als in der Musik die Misklänge dadurch aufhören, dass man ein Piano eintreten lässt. Andere haben schmutzig gemahlt, allen Farben einen grauen oder erdigen Ton gegeben, was noch unangenehmer wirkt.' Hierauf folgt das Citat aus Diderot, welches Neudr. 196, 5 durch Goethe widerlegt wurde und auf die Goethesche Farbentheorie weiter

leitete; hier wird ihm eher Recht gegeben: 'Diderot nennt Licht und Luft die grossen Harmonisten und allerdings kann durch eine gleiche Beleuchtung ein gleicher Ton in das Bild gebracht werden; die Luft mildert ebenfalls grelle Reflexe, allein dennoch kann das Widerwärtige durch diese Mittel nicht getilgt werden. — Ein anderer meint des Guten nicht viel thun zu können, er will uns in seinem Bilde den ganzen Farbenkreis geben und glaubt auf diese Weise hinlänglich für Totalität gesorgt zu haben. Befragen wir die Natur, so sehen wir in ihr die kühnsten Zusammenstellungen der Farben, die dennoch gefallen. So blicken wir gern von dem grünen Teppich des Saatfeldes zu dem blauen Gewölbe des Himmels. Zu der blauen, in das Grüne und Purpurne spielenden Woge des Meeres scheint uns der gelb und roth gestreifte Abend- und Morgenhimmel nicht zu grell. Am verschwenderischsten ist die Natur mit den Farben bei dem Schmuck des Gefieders und der Blumen gewesen. — Die Kunst des Mahlers aber besteht darin, die Gegensätze zu vermitteln, nicht sie blos zu schwächen. Ebenso wie in der Natur z. B. das Grün sich als die vermittelnde, neutrale Farbe zeigt, die dem Auge besonders wohlthut, so haben dies auch die grossen Mahler zu benutzen verstanden. Dass die Bilder der frühesten Zeit in der Färbung so hart sind, hat seinen Grund darin, dass man damals die Luft noch nicht mit zu mahlen verstand. In neuerer Zeit waren aus demselben Grunde, theils Abschwächung, theils Verwirrung und übertriebene Reflexe in das Colorit gekommen; die neuere deutsche Schule ist die erste, die wieder einen besseren Weg betreten hat. Allerdings kann die, dem Mahler gestellte, Aufgabe Schwierigkeiten herbeiführen, allein sein Geschick wird sich vornehmlich in der Besiegung derselben zeigen.' Nachdem auf diese Weise die Mittel der Malerei erörtert sind, geht der Vortragende auch hier zu dem Gegenstande, zu dem Was? der Malerei über; diese Partie entspricht also Neudr. 200, 23 bis 237, 26 — aber

es ist bloss eine dürftige Skizze vorhanden, welche in wenig Zeilen fast nur die Namen der verschiedenen Gattungen fast in derselben Reihenfolge wie 1801 aufführt. Tief kann sich Schlegel aber überhaupt nicht in diese Materie eingelassen haben, weil er in derselben Vorlesung noch einen allgemeinen Abriss der Kunstgeschichte gab und im besondern über die Aegypter und den Charakter der ägyptischen Baukunst handelte. Die Grenzen der Malerei werden auch hier unendlich weit ausgedehnt: 'Von der Mahlerei ist nichts ausgeschlossen, kein Gegenstand ist zu gering, der nicht durch die Art, wie er gemahlt wird, Werth erhalten könnte; nur das Widerwärtige und Eckelhafte, wobei die Pein der Einbildungskraft nicht durch die Kunstfertigkeit getilgt werden kann, bleibe ausgeschlossen. Die Niederländer haben uns in ihrem Stillleben [vgl. Neudr. 201, 6—26] gezeigt, wie Unbedeutendes Bedeutung durch die Kunst gewinnen kann. Von solchen leblosen Gegenständen geht die Kunst weiter zur Darstellung von Blumen [vgl. Neudr. 201, 27—202, 15], breitet sich aus in der Landschaft [vgl. Neudr. 203, 10—206, 37; der Exkurs über die Gartenkunst Neudr. 207, 1—213, 7 fehlt], die sie mit Thieren aller Art bevölkert [vgl. Neudr. 202, 24. 16]. — Dann erhebt [vgl. Neudr. 213, 12 ff.] sie sich zum Portrait der Menschen [vgl. Neudr. 213, 8—217, 13], zur Darstellung von historischen Begebenheiten [vgl. Neudr. 217, 14—234, 32], komischen und tragischen Handlungen, und was sich nur auf Erden, im Himmel, wie in der Hölle begeben hat, begiebt und begeben wird, ist gemahlt worden. — Je mehr der Gegenstand an Interesse gewinnt, desto mehr werden die Nebensachen untergeordnet. Zu grosse Ausführlichkeit dürfte bei Bildern von hoher Bedeutung nicht an ihrem Platze sein; den Mantel einer Madonna von Rafael verlangen wir nicht mit der Ausführlichkeit gemahlt zu sehn, wie einen Teppich von Netscher oder Gerhard Dow.' Die Bambocciate [vgl. Neudr. 234, 33], welche Schlegel jetzt wohl unter der Darstellung komischer

Handlungen mit einbegriff, so wie die Caricatur [vgl. Neudr. 237, 12] werden nicht erwähnt. In Uebereinstimmung mit Neudr. 182, 27 ff bis 183, 24 (vgl. 144, 15 ff.) wird dann neuerdings gegen diejenigen geeifert, welche die Malerei auf den engen Kreis der Skulptur einschränken wollen: 'In Deutschland hat eine Zeitlang die Kritik und Aesthetik den Mahlern einen beschränkten Kreis anweisen wollen. „Der Ausdruck körperlicher Schönheit, sagt Lessing, ist die Bestimmung der Mahlerei; die höchste körperliche Schönheit ist also ihre höchste Bestimmung.“ Dies würde weit eher als die Bestimmung der Skulptur ausgesprochen werden können; der Mahlerei stehn für den Ausdruck ganz andere Mittel, als die schöne Form zu Gebot. Sie kann uns in ein seelenvolles Auge blicken lassen und die Farbe, zumal die des Gesichts, kann uns ebenfalls über das belehren, was in dem Innern eines bewegten Gemüths vorgeht. Deshalb musste die Mahlerei sogleich der christlichen Religion sich anschliessen, da dieser Glaube das innerste Gemüth in Anspruch nimmt. Die Religion der alten, heidnischen Völker forderte nur Aeusserliches und gab auch nur Aeusserliches. Versichert wird, dass auch die Mahler der Griechen ihren Bildern Ausdruck gegeben hätten, uns ist wenig davon bekannt; die Neuen haben Wunder darin geleistet.' Der Anschluss der Malerei an das Christentum, welchen Schlegel, durch die neuere Richtung in derselben bestärkt, in dem Sendschreiben an Goethe (1805) noch energischer gefordert hatte, wird schon Neudr. 224, 31 ff. stark hervorgehoben. Wenn er aber der heidnischen Malerei Aeusserlichkeit und nur der christlichen Innerlichkeit zuschreibt, so entspricht das dem 1817 in der Nachricht vom Leben Johannes von Fiesole geäusserten Gedanken: 'die Kunst der Griechen ging vom Körper aus, die der Neueren von der Seele.' Mit Bemerkungen über das Kostüm, die Gruppierung und Komposition, welche 1801 an das historische oder symbolische Gemälde angeschlossen

wurden, aber auch dort eine allgemeine Geltung hatten, endet das Kapitel über die Malerei: 'In der Behandlung und Wahl der Gewänder und des Costüms [vgl. Neudr. 232, 4 — 234, 32; vgl. 216, 1 ff.] ist der Mahler ebenfalls freier als der Bildner, der hierin auf Weniges beschränkt ist. Der Mahler kann jeden Stoff wiedergeben, und durch die reichen und glänzenden Gewänder seinem Gemälde einen grossen Werth verleihen; wie wir dies bei Darstellungen feierlicher Handlungen, Festzügen und dergl. wohl finden.' Stimmt das mit 1801 wenig überein, so ist das über die Gruppierung wiedergegebene eine dürftige Skizze von Neudr. 229, 32 ff.: 'Die gewöhnliche Forderung, die man an die Gruppirung macht, ist, dass sie pyramidalisch, oder auch in Form einer bewegten Flamme angeordnet sein soll. Das Wahre ist: der Mahler soll nicht in der Weise des Reliefs seine Figuren auf gleicher Linie aufstellen, sondern sie so anordnen, dass das Gemählde Tiefe bekömmt, dass die Figuren theils zurück-, theils vortreten.' Die Komposition neben der Zeichnung, dem Helldunkel und Kolorit unter den Mitteln der malerischen Darstellung zu nennen, hatte Schlegel schon 1801 Neudr. 185, 17 ff. abgelehnt; und nur gelegentlich beim Helldunkel, dann Neudr. 198, 11 ff. und beim historischen Gemählde Neudr. 231, 18 ff., aber unter der ausdrücklichen Verwahrung: dass allgemeine Regeln hier nicht weit führen, von ihr gehandelt. Ebenso heisst es 1827 von der Komposition: 'Der Mahler soll sein Bild in der Einbildungskraft so lebhaft denken, als ob es ihm vor den Augen stände; darin besteht sein künstlerisches Vermögen; alles Klügeln jedoch über die Composition wird ihm nichts helfen, wenn er nicht in der Zeichnung und im Colorit die nothwendige Fertigkeit besitzt.' Inwiefern der am Schlusse des theoretischen Teiles in den Vorlesungen von 1801 gegebene Rückblick auf die Geschichte der Malerei und ihren gegenwärtigen Zustand (Neudr. 237, 33 f.) mit den im geschichtlichen Teile der Vorlesungen von 1827 von der Malerei handelnden Partien übereinstimmte,

lässt sich nicht konstatieren. Das hier (XV) über die Malerei der Griechen Gesagte besteht fast nur aus den Distichen auf die griechischen Maler und Bildner in der Elegie an Goethe. Der Absatz über die christliche Malerei (XVI) handelt von den ältesten Christusbildern, dem christlich-griechischen (byzantinischen) Stil als dem Anfang der neueren Malerei, und der Erfindung des Malens a fresco und der Oelmalerei. Auszüge aus der letzten Vorlesung, in welcher Schlegel eine Charakteristik der italienischen Malerschulen gab und über den gegenwärtigen Zustand der Kunst sprach, fehlen aus den späteren Vorlesungen ebenso wie die betreffenden aus dem Jahre 1801. (s. oben S. XXXI Z. 33 ff.)

Soviel etwa können wir den gedruckten Skizzen zur Charakteristik der Vorlesungen von 1827 und ihres Verhältnisses zu den hier gedruckten entnehmen, wobei nur nicht übersehen werden darf, dass diese Auszüge allem Anscheine nach flüchtig und ungeschickt gemacht sind und dass gewiss ein grosser Teil der abfälligen Kritik, welche dieselben in Berlin erfuhren, dieser unlauteren Quelle schuld gegeben werden muss. Gerade die Charakteristik im einzelnen, Schlegels stärkste Seite, fehlt hier ganz. Und was diese dürftigen Auszüge bei dem lesenden Publikum verdarben, das mag wohl Schlegels den Spott herausfordernde damalige Erscheinung bei seinen Zuhörern verdorben haben.

In den Berliner Vorlesungen wollte Schlegel seinem obigen Ausspruche gemäss 'alles Vernünftige und Gemässigte' anbringen. Im Zusammenhange der Ideen sollten die einzeln für sich paradox erscheinenden Aeusserungen der romantischen Schule sich erklären. Die romantischen Gesichtspunkte in dem Ganzen eines ästhetischen Systems und einer über die ganze Litteratur der Alten und Modernen ausgedehnten geschichtlichen Betrachtung zur Anwendung zu bringen, war seine Aufgabe. Mochten diese Ideen dadurch an Klarheit gewinnen, mochten bei der Ausfüllung der Lücken neue Seiten der romantischen

Doktrin sich mit Notwendigkeit zur Weiterbildung aufdrängen: so war doch nicht die Darlegung neuer Ideen, sondern die Organisation des romantischen Gemeingutes der erste Zweck dieser Vorlesungen. Nicht bloss hat A. W. Schlegel selbst in allen seinen früheren Arbeiten, sondern noch viel mehr haben Friedrich Schlegel, Schelling und überhaupt die ganze romantische Genossenschaft den Vorlesungen vorgearbeitet. Der Hinweis auf alle diese Anknüpfungspunkte hätte nur in Form eines begleitenden Kommentares geschehen können, den die Einrichtung dieser Sammlung ebenso wie der Umfang der Publikation ausschloss. Wie oft hätten allein die Athenäumsfragmente angeführt werden müssen! Bei der nötigen Einschränkung werden folgende allgemeinere Angaben genügen. Mit dem die bildende Kunst behandelnden Abschnitten ist der neunte Band der Böcking'schen Ausgabe zu vergleichen, welcher die über Malerei und Plastik handelnden Aufsätze W. Schlegels vereinigt; und der grossenteils auf bildende Kunst bezügliche Anteil Schlegels an den Athenäumsfragmenten [1]), welchen man in meiner Ausgabe der Jugendschriften von Friedrich Schlegel (II 203 ff.), unvollständiger auch unter dem Titel 'Urtheile, Gedanken und Einfälle über Litteratur und Kunst' in Wilhelm Schlegels kritischen Schriften (1828 I. Bd. S. 418 ff.) und darnach bei Böcking VIII 3 ff. findet. Auf das Athenäumsfragment 311 (Athenäum I, 2, 87. Jugendschriften II 255) beruft sich Schlegel Neudr. 217, 19. Zu dem über das Porträt gesagten Neudr. 213, 8 ff.

[1]) Für die Bestimmung des Wilhelm Schlegel zugehörigen Anteils ergibt sich aus diesen Vorlesungen Neudr. 14, 14 f., dass Athenäumsfragment 90 (Athenäum I, 2, 23; Jugendschriften II 216, 28) Wilhelm Schlegel zugehört: der Gegenstand der Historie wird an beiden Stellen mit denselben Worten angegeben. Auch Athenäumsfragment 108: 'Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist' (Athenäum I, 2, 27; Jugendschriften II 219, 7) scheint nach den Neudr. 58, 28 ff. und 68, 3 ff. gegen Burkes und Kants Lehre vom Erhabenen gemachten Einwendungen Wilhelm anzugehören.

vergleiche man Athenäumsfragment 309 (Athenäum I, 2, 84. Jugendschriften II 254). Bei dem historischen Gemälde beruft sich Schlegel (vgl. Neudr. 226, 24) selbst auf den Aufsatz 'Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse' Athenäum II, 2, 193 ff., Krit. Schriften II 253 ff., Böcking IX 102 ff.; bei der Landschaftsmalerei (vgl. Neudr. 205, 33) auf die Gemäldegespräche aus dem Athenäum II, 1, 39 ff., Krit. Schriften II 145 ff., Böcking IX 3 ff. Ueber die Gartenkunst (vgl. Neudr. 207, 1 ff.) handelte Schlegel in den Anmerkungen zu seiner Uebersetznng von Horatio Walpoles historischen, litterarischen und unterhaltenden Schriften (Leipzig, Hartknoch 1800), Böcking VIII 61 f.; mit Recht verweist Haym auch auf die Rahmengespräche im Tieckschen Phantasus. Neudr. 212, 36 geht auf das Athenäumsfragment 190, Athenäum I, 2, 49, Friedrich Schlegels Jugendschriften II 232 f., Krit. Schriften von Wilhelm Schlegel I 433, Böcking VIII 19. Am wenigsten vorgearbeitet war für die Kapitel über Musik und Tanzkunst, welche deshalb auch die schwächsten blieben. In Betreff der ersteren beruft sich Schlegel Neudr. 249, 29 (die kursiv gedruckte Seitenzahl habe ich an die Stelle des von Schlegel freigelassenen Raumes gesetzt) auf eine Wackenroder zugehörige Stelle in den Phantasieen über die Kunst (Aufsätze Berglingers). Was die Behandlung des Rhythmus in der Musik anbetrifft, hätte er sich noch öfter auch auf seine in Schillers Horen (1795 St. 11 S. 77, 1796 St. 1 S. 54 ff., St. 2 S. 56 ff., abgedr. Charakteristiken und Kritiken von Friedrich und Wilhelm Schlegel 1801 Bd. I. S. 318 ff., Böcking VII 98 ff.) erschienenen Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache berufen können; die Definition des Rhythmus als des 'beharrlichen im Wechsel' aber (Neudr. 244, 19) verdankt er wörtlich Schiller (vgl. Briefe Schillers und Goethes an A. W. Schlegel, Leipzig 1846 S. 7), der ihn auch anleitete die bloss physiologische Erklärung des Rhythmus

zurückzunehmen (Neudr. 244, 28 ff.). Ueber die Tanzkunst sind mir frühere Aeusserungen Wilhelm Schlegels, so wenig als eines anderen Romantikers, in Erinnerung geblieben. Erst in der Anmerkung zu dem Gedichte von Ida Brun (1806), welches zuerst im Berliner Damenkalender auf das Gemeinjahr 1807 S. 156 (vgl. Poetische Werke von A. W. Schlegel 1811 I 227 ff., Böcking I 254 ff.) gedruckt wurde und den idealischen Tanz der jüngsten Tochter Friederike Bruns verherrlicht und in der Notiz, welche er 1808 während seines Wiener Aufenthaltes 'Über die Vermählungsfeier S. k. k. Majestät Franz I. mit I. königl. Hoheit Maria Ludovica Beatrix von Oesterreich' in den Anzeiger des 'Prometheus' (I. 1. Anz. S. 3 ff.) rückte, fallen ein paar Worte über den Tanz (Böcking IX 291); vielleicht gehört auch das bei Böcking I 153 gedruckte Gedicht: 'Die Reform der Ballette' in diese Zeit. Auch hier muss indessen zu Neudr. 257, 34, wo die untrennbare Entstehung mit Poesie und Musik behauptet wird (vgl. ebenso Neudr. 119, 32 ff.), auf die oben citierten Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache verwiesen werden. Am meisten zum Gemeinbesitz der ganzen Schule gehört der Abschnitt über die Poesie: an dem über die Sprache gesagten hat Bernhardis Grammatik (vgl. A. W. Schlegels Recension derselben in Fr. Schlegels Europa 1803 II, 1, 193 ff.; Böcking XII 141 ff.) und A. W. Schlegels Athenäumsaufsatz: 'Der Wettstreit der Sprachen' (Athenäum I, 1, 3 ff.; Krit. Schriften I 179 ff. Böcking VII 197 ff.) gleichen Anteil; die Neudr. 293, 37 bloss angedeuteten Bemerkungen über Shakespeares Periodenbau im Hamlet findet man in den Wiener Vorlesungen von 1808 (in den Vorlesungen über Shakespeare) näher ausgeführt. Das Kapitel über die Metrik beruht hauptsächlich auf den wiederholt citierten Briefen über Poesie, Silbenmass und Sprache und den früheren (vgl. Haym 909) 'Betrachtungen über Metrik' in Briefen an Friedrich Schlegel, welche Böcking VII 197 ff. zum Abdruck gebracht hat.

Zu der Apologie der Wortspiele Neudr. 327, 34 ff., besonders 328, 15 ff. vergleiche man die Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 1. und 2. Auflage III 64 ff., 3. Auflage II 193 ff. (mit Neudr. 329, 1 ist natürlich wie dort auf die Wortspiele des sterbenden Gaunt in Richard II., mit Neudr. 329, 2 'Meine' vielleicht auf die Rede Leonato's in Viel Lärm um nichts 4. Akt, 1. Scene verwiesen). Ueber die Mythologie werden Schellingsche und Friedrich Schlegelsche Ideen verarbeitet (vgl. des letztern Gespräch über die Poesie: Rede über die Mythologie, Jugendschriften II 357). Auch die Charakteristik des Epos, welche mit Wilhelms Recension von Goethes Hermann und Dorothea (in der Jenaer Literatur-Zeituug von 1797, abgedr. Charakteristiken und Kritiken II 260, Krit. Schriften I 34 ff. Böcking XI 183 ff.) zusammenzuhalten ist, aus welcher auch die mit Gänsefüssen bezeichneten Stellen wörtlich entnommen sind, geht auf Friedrich Schlegels Darstellung des Homerischen Epos in der Geschichte der griechischen Litteratur (vgl. Jugendschriften I 215 ff.) zurück, zu deren Erwähnung Neudr. 357, 17 ich die Seitenzahl cursiv hinzugefügt habe.

Zum Verständnisse des Einzelnen beizutragen, liegt gleichfalls ausser dem Plane dieser Sammlung und auch der durch den Raum gebotenen Grenzen wegen muss ich mich erläuternder Anmerkungen enthalten. Einiges wenige wird vielleicht manchem von Nutzen sein: Die Vergleichung des Kantischen Systems mit dem Copernikanischen, welche die Randbemerkung Neudr. 89, 33 andeutet, war wohl Novalis entlehnt, der in einem erst von Bülow (III 301) veröffentlichten Fragment alle Theorie mit der Astronomie für eins erklärt: 'Auch hier hat der Ptolemäische und Tycho de Brahesche Irrthum geherrscht. Man hat ein einzelnes untergeordnetes Merkmal zum Hauptmerkmal gemacht und dadurch sind falsche einseitige Systeme entstanden. Auch hier hat der optische Betrug, dass um das Eine Merkmal, worauf

man sich fixirte, die Himmelskugel mit ihren Welten zu drehen schien, geherrscht und zu täuschenden Schlüssen veranlasst. Hier hat Kant die Rolle des Copernikus gespielt und das empirische Ich nebst seiner Aussenwelt als Planet erklärt und den Mittelpunkt des Systems ins Sittengesetz oder ins moralische Ich gesetzt und Fichte Newton ist der Gesetzgeber des innern Weltsystems, der zweite Copernikus geworden.' Auch in Friedrich Schlegels Athenäumsfragment 220 (Athenäum I, 2, 59; Jugendschriften II 238, 16) erscheint Kant als der Copernikus der Philosophie. — Die Stelle aus Schellings 'System des transcendentalen Idealismus' (Tübingen 1800), welche Neudr. 90, 14 citiert wird, gebe ich hier wieder, um einem berechtigten Wunsche des Herausgebers der Sammlung zu willfahren und ohne mich für die Folge an Konsequenzen zu binden, welche zu erfüllen gleichfalls der Raum verbieten würde: 'Wenn die ästhetische Anschauung nur die objectiv gewordene transcendentale ist, so versteht sich von selbst, dass die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äusserlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewusstlose im Handeln und Produciren, und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewussten. Die Kunst ist ebendesswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muss. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Räthsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend,

sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Jedes herrliche Gemählde entsteht dadurch gleichsam, dass die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht ausser ihm, sondern in ihm existirt.' — Zu Neudr. 147, 12: Brobdignac heisst das Land der Riesen in Swifts 'Gullivers Reisen'. — Zu 150, 5 f.: Klopstocks Sämtliche Werke, Leipzig, Göschen 1856, VIII 148:

Die Carricatur.

Wenn Du den Maler siehst, so verbildelt, schlage Du keine
Laute Lache nicht auf, das Gesicht verzerrend, und nenne
Zerrbild nicht, was Verbildung ist. Du verkennest den Künstler,
Den vor den Spassen ekelt, und glückliche Scherze nur freuen.

— Zu Neudr. 239, 32 vgl. J. G. Zimmermann, Über die Einsamkeit (Frankfurt und Leipzig 1785) II 18: 'Darum war es grausam, dass man am Hofe der Königin Christina von Schweden über die entsetzliche Verlegenvon Meibom und Naude lachte, als die Königin dem einen, der über die Tanzkunst der Alten geschrieben hatte, öffentlich vor ihrem ganzen Hofe sagte, er möchte doch ein wenig tanzen; und dem andern, der über die Singkunst der Alten geschrieben hatte, er möchte doch ein wenig singen.' — Zu Neudr. 262, 15: Von Poesie der Poesie war im Athenäumsfragment 238 (Athenäum I, 2, 5; Jugendschriften II 242) die Rede. — Neudr. S. 329 Z. 7 habe ich das im Manuskripte ganz unten auf dem Ende der Seite stehende Wort für 'Verschiessen' (Vergiessen?) gelesen, weil es sich nur auf die Stelle in

Tiecks 'jüngstem Gericht' (Poetisches Journal S. 230) beziehen kann: 'auch ist zum Ueberfluss kein Schuss in seiner Büchse, so dass er sich verschossen hat, ohne jemals geschossen zu haben.' — Zu Neudr. 329, 8: to bäh or not to bäh, that is the question, war das Motto der Entgegnung, welche Lichtenberg im Göttingischen Magazin (III. Jahrg. 1. Stück 1782) auf Voss' Verteidigung der Meinung, dass das griechische η einem ä entspreche, folgen liess; vgl. hierüber neuerdings Schröter, Die deutsche Homerübersetzung S. 292. — Neudr. 355, 37 ist auf Schlegels Gedicht 'Der Bund der Kirche mit den Künsten' verwiesen (Gedichte S. 143; poet. Werke I 84 ff.; Böcking I 87 ff.). — Zu Neudr. 328, 23: wie mir Professor Cornu aus Villatte, Parisismen (Berlin 1884 S. 233) nachweist, bedeutet la victoire auch das Hemd.

Für die leihweise Ueberlassung der Manuskripte habe ich der Direktion der Königl. Bibliothek in Dresden zu danken, welche mir auch andere Teile des Böckingschen Nachlasses wiederholt in freundlichster Weise zur Benutzung gesandt hat. Bei Herrn Direktor Förstemann habe ich niemals vergeblich angefragt und von Herrn Bibliothekar Schnorr von Carolsfeld keine Beihilfe oder Vermittelung umsonst erbeten; ohne die thatkräftige Unterstützung und höchst gefällige Förderung von Seiten dieser Herren, denen ich nur mit diesen Worten danken kann, wäre die Herausgabe der Vorlesungen in der Entfernung von Dresden nicht möglich gewesen. Für Rat und Belehrung habe ich den Herren Professoren Julius Cornu, Alwin Schulz und M. Thaussing auch an dieser Stelle zu danken.

Prag, den 15. Oktober 1883.

J. Minor.

Inhalt:

Die Kunstlehre.

*

A. W. Schlegels

Vorlesungen

über

schöne Literatur und Kunst.

Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801—1804.

Erster Teil
(1801—1802):

Die Kunstlehre.

[Band IV. 1a]

Vorlesungen
über schöne Literatur und Kunst.

Einleitung.

Theorie, Geschichte und Kritik der schönen Künste sind die Gegenstände dieser Vorlesungen, und zwar werde ich nicht jedes von diesen Dreyen getrennt und einzeln abhandeln, sondern so viel möglich alles mit einander zu vereinigen und zu verschmelzen suchen. Und dieß nicht etwa bloß in der Überzeugung, daß jedes dieser Dinge dadurch lehrreicher und anziehender werde, sondern weil sie schlechthin nicht ohne einander bestehen können, und eins immer nur durch Vermittlung des andern bearbeitet und vervollkommt werden kann. Die Erörterung dieser Begriffe, von der wir ausgehen müssen, um zu einer Übersicht unsers Vorhabens zu gelangen, wird dieß darthun.

Gebräuchliche Benennungen der Kunst-Theorie und damit verknüpfte Vorstellungsarten.

Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Dieser Zusatz ist unschicklich, schöne [1b] Wissenschaft ist in sich widersprechend. Denn Wissenschaft ist ein System, oder ein geordnetes Ganzes von Wahrheiten, deren jede mit Nothwendigkeit aus der vorhergehenden herfließt. Alle Wissenschaft ist also ihrer Natur nach strenge, der Schein von Spiel und Freyheit, der bey allem Schönen wesentlich Statt finden muß, ist bey ihr gänzlich ausgeschlossen. Unstreitig ist es nur eine ungeschickte Übersetzung von belles lettres, und die beyden schönen Wissenschaften sollen die Poesie und die Beredsamkeit seyn. Unterdessen mag doch diese nunmehr

fast veraltete Benennung die verkehrte Foderung begünstigt haben, als ob die Wissenschaft der Kunst selbst schön seyn solle. Man glaubte in schönen Phrasen über die Künste reden zu müssen, daher entstand oberflächliche seichte Schöngeisterey.

Aber selbst gegen den Ausdruck *schöne Künste* treten Bedenklichkeiten ein. Entweder man nimmt an, daß die Künste durchaus nichts anders hervorbringen sollen noch können als das Schöne, so ist dieses das Ziel und Wesen der Kunst selbst, das Beywort ist dann wenigstens überflüßig und tautologisch. [1c] Oder aber, man sieht es noch als problematisch an, ob die beyden Sphären des Schönen und der Kunst von einander abgesondert sind, ob sie in einander eingreifen oder sich gänzlich decken: so greift man durch den Zusatz dem Gange der Untersuchung vor und geht über das reine Factum hinaus, welches in dem Vorhandenseyn der Kunst gegeben ist. Daß indessen das Wort *schön* in dieser Zusammenstellung ziemlich gedankenlos nach dem gemeinen Sprachgebrauch angewandt worden ist, erhellet daraus, daß auch solche Theoristen, die das Schöne, als etwas vom angenehmen und guten specifisch verschiedenes eigentlich läugneten, und entweder sinnliches Vergnügen oder Belehrung und moralische Nutzanwendung zum letzten Zweck der Künste machten, sie dennoch immerfort schöne Künste genannt haben.

Eine andre von Baumgarten erfundne und seitdem in Deutschland herrschend gewordene Benennung, die jetzt auch im Auslande Eingang findet, ist *Aesthetik*. Ableitung und Bedeutung des Wortes: eigentlich Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen. Diese könnte also bloß physio- [1d] logisch seyn, in so fern sie auf die Werkzeuge der Sinne gienge und physikalisch, in so fern sie die Phänomene der verschiednen Sinne aus Naturgesetzen erklärte. Dergleichen Wissenschaften sind auch wirklich vom Gesichts- und Gehörsinn aufgestellt worden. Optik, Akustik. Baumgarten verstand aber darunter ganz etwas anders: eine Analyse des untern (sinnlichen) Erkenntnißvermögens, als Gegenstück zu der des oberen oder der Logik. Wie diese den richtigen Gebrauch der Ver-

nunft, sollte jene das gleiche für die unteren Erkenntnißkräfte lehren: eine kann es aber eben so wenig als die andre. Das ganze Misverständniß beruht auf der falschen Ansicht der Sinnlichkeit im Wolfischen System, die wir nachher bey der Übersicht der verschiednen Behandlungsarten der Kunsttheorie noch wieder berühren werden. Die Wolfische Schule läugnete nämlich die Anschauung, indem sie dieselbe für ein verworrenes Denken ausgab, also für etwas bloß negatives, für eine Beschränkung des Denkens. Kant hat sie in ihre Rechte wieder hergestellt, und er hat auch zuerst die Benennung [1e] Aesthetik in ihrem wahren Sinne gebraucht, indem er den Abschnitt in der Kritik der reinen Vernunft, der von dem allgemeingültigen, nothwendigen und an sich gewissen in den sinnlichen Wahrnehmungen handelt, die transscendentale Aesthetik nennt. Er verwirft dabey in einer Anmerkung den Wolfischen Sprachgebrauch, zu dem er jedoch selbst wieder zurückgekehrt ist, indem er die erste Hälfte seiner Kritik der Urtheilskraft, die Kritik der aesthetischen Urtheilskraft nennt.

Es wäre Zeit diesen unschicklichen Ausdruck ganz abzuschaffen, der nach Kant auch in den Schriften philosophischer Selbstdenker immer noch wieder vorkommt, wiewohl man häufig seine Widersinnigkeit anerkannt hat. Unstreitig hat er großen Schaden gestiftet: das Aesthetische ist eine wahre qualitas occulta geworden, und hinter dem unverständlichen Wort hat sich so manche nichtssagende Behauptung, so mancher Zirkel im Beweisen verstecken können, der sonst in seiner Blöße aufgefallen seyn würde.

Baumgarten hat allerdings das Verdienst zuerst mit Bewußtseyn einen (wiewohl misglückten) Versuch gemacht [1f] zu haben, eine philosophische Theorie der Künste vollständig aufzustellen. Denn was bey seinen Vorgängern davon vorkommt, ist theils fragmentarisch und rhapsodisch, theils haben es sich die Urheber selbst nie recht klar gemacht, ob etwas von ihren Sätzen und wie viel, philosophische Dignität haben soll.

Unterschied zwischen einer philosophischen und einer bloß

technischen Theorie einer Kunst. Die letzte bringt das Verfahren, wodurch man irgend etwas bewerkstelligt in ein System von Regeln. Den zu realisirenden Zweck setzt sie schon voraus. Die philosophische Theorie hingegen macht sich diesen selbst zum Gegenstande ihrer Betrachtung, sie leitet ihn erst als nothwendig ab. Jene zeigt, wie etwas geleistet werden kann, diese was überhaupt geleistet werden soll. Z. B. wie sich die Einwirkung der Körper auf einander vermöge der Schwerkraft, Elastizität u. s. w. zu mancherley Erfolgen in der Körperwelt benutzen läßt, lehrt die Mechanik. Ob und warum dieß aber geschehen soll, darum [1g] bekümmert sie sich nicht, sie ist eine bloß technische Theorie. Die Theorie des Staats hingegen, die Politik, ist eine philosophische, sie muß von dem Beweise ausgehen, daß der Mensch vermöge seiner Natur im Staate leben soll, und so die Idee eines vollkommnen Staates ableiten. Die Mittel, wie er allmählig zu realisiren ist, werden erst in der angewandten Politik angegeben.

Kants Nachbeter haben sich viele Mühe gegeben, philosophische Theorien von Künsten aufzustellen, wovon keine möglich sind, z. B. die Oekonomie transscendental zu deduciren. Dabey sind sie denn auf leere Formuläre von Principien gekommen, die ungefähr so beschaffen sind, wie der höchste Grundsatz der Fechtkunst, welcher dem bürgerlichen Edelmann beym Moliere gelehrt wird. Eine tüchtige technische Theorie ist ohne Zweifel einer nichtsnutzigen philosophischen weit vorzuziehen; aus jener lernt man wirklich etwas, in dieser wird man mit leeren Hülsen gespeist.

Es fragt sich nun also, ob es eine philo- [1h] sophische Theorie der sogenannten Schönen Künste geben kann?

Daß eine technische Theorie von ihnen möglich ist, leuchtet sogleich ein. Denn die Erzeugnisse derselben sollen ja nicht als bloßer Entwurf im Innern des Geistes bleiben, sondern als Werke in die Welt der Erscheinungen zu allgemeiner Mittheilung hervortreten; sie müssen sich daher auch den in ihr geltenden Gesetzen unterwerfen. Hier zeigt sich nun aber schon ein merkwürdiger Unterschied zwischen den

Künsten. Die bildenden Künste nämlich und die Musik bearbeiten allerley Naturprodukte, um ihnen als einem Material die geistige Idee aufzuprägen, oder um sie als Werkzeuge zum Vortrage derselben zu gebrauchen. Ferner bezielen sie Eindrücke auf zwey äußere Sinne, das Gesicht und Gehör. Ihre technische Theorie gründet sich also theils auf die Naturgesetze nach welchen diese erfolgen (Optik und Akustik), theils auf die Beschaffenheit des Materials, und ist folglich physikalisch. Die redenden [2a] Künste hingegen, Poesie und Beredsamkeit, haben zum Organ die Sprache, welche kein Naturprodukt, sondern ein Werk des menschlichen Geistes, und zwar, wie sich zeigen läßt, ein ursprüngliches und nothwendiges ist. Selbst ihre technische Theorie kann daher nicht physikalisch seyn, sondern ist schon wenigstens mittelbar philosophisch. Die Grammatik nämlich im ächten Sinne des Wortes, nicht die Kenntniß von den Regeln dieser oder jener Sprache als einem historisch gegebnen, sondern die systematische Darstellung von der Art wie sich der Mechanismus der menschlichen Geistesthätigkeiten in der Form der Sprache überhaupt ausdrückt, ist eine philosophische Wissenschaft. Der technische Theil der Poetik wird daher grammatisch seyn in so fern er sich auf das gemeinschaftliche aller Sprachen, und philologisch, in so fern er sich auf den besondern Charakter dieser oder jener bestimmten Sprache bezieht.

Bey diesen Künsten treibt daher schon von selbst die technische Theorie, gründlich behandelt, weiter zurück auf eine [2b] philosophische. Allein, auch bey den übrigen Künsten sieht jeder, der empfänglich für sie ist, leicht ein, daß es bey ihrer technischen Theorie nicht auf die Art sein Bewenden haben kann, als ob dadurch das ganze Wesen derselben erschöpft wäre. Was sie lehrt, ist bloß die negative Bedingung des Wohlgefallens an den Werken dieser Künste, keinesweges schon der eigentliche Grund davon. Man gesteht ein, daß jene mechanischen Regeln in einem Werke befolgt seyn können, daß es eine äußerliche Richtigkeit haben und doch dabey geistlos und durchaus gleichgültig seyn kann, statt daß ein genialisches Kunstwerk das Gemüth bewegt und erhebt.

Die Werke mechanischer Kunst sind todt und beschränkt; die Werke höherer Geisteskunst sind lebendig, in sich selbst beweglich und unendlich. Jene dienen einem bestimmten äußerlichen Zwecke, über dessen Erreichung sie nicht hinausgehen, und der Verstand, der sie entworfen, kann sie auch bis auf den Grund durchschauen. So dient z. B. eine Uhr [2c] die Zeiten zu messen, weiter kann sie nichts; und mag sie noch so künstlich gebaut seyn, man kann mit ihrer Zergliederung völlig zu Ende kommen, sie eben so aus einander nehmen, wie sie zusammengesetzt worden ist. Daß die schöne Kunst hierüber hinausgeht, läßt sich am besten an der Architektur zeigen, die zugleich eine mechanische ist. Wenn ein Haus fest und dauerhaft und von innen geräumig und bequem wäre, so sollte man denken, es leistete alles, was daran zu fodern steht. Die Erfahrung zeigt aber, daß sich die Menschen dabey nicht beruhigt haben; denn dieß würde kaum hinreichen, die Architektur unsrer Bauerhäuser zu erklären. Wie käme der Mensch nun dazu, das Haus noch als ein Ganzes für die Erscheinung nach den Verhältnissen seiner Theile zu einander zu betrachten, wenn nicht ein Princip in ihm läge, das ihn über den bestimmten Zweck hinaustreibt?

Ein Haus dient, um darin zu wohnen. Aber wozu dient in diesem Sinne wohl ein Gemählde oder [2d] ein Gedicht? Zu gar nichts. Viele haben es gut mit den Künsten gemeynt, aber schlecht verstanden, wenn sie sie von Seiten ihrer Nützlichkeit zu empfehlen gesucht haben. Das heißt sie auf's äußerste herabwürdigen und die Sache geradezu auf den Kopf stellen. Vielmehr liegt es im Wesen der schönen Künste nicht nützlich seyn zu wollen. Das Schöne ist auf gewisse Weise der Gegensatz des Nützlichen: es ist dasjenige dem das Nützlich seyn erlassen ist. Alles Nützliche ist dem untergeordnet wozu es nützlich ist. Es muß demnach etwas geben, das letzter Zweck oder Zweck an sich ist, sonst würde man mit dem Nützlichen in einer unendlichen Reihe immer wieder an etwas andres verwiesen, und der Begriff des Nützlichen hätte am Ende gar keine Realität.

Einem solchen Zweck an sich müssen nun wohl die schönen

Künste entsprechen, wenn sie nicht eine bloße Fratze seyn sollen, da sie, wie wir gesehen haben, einem beschränkten Zwecke zu dienen [2e] sich nicht bequemen noch dazu dienen. Dieß widerspricht dem nicht, daß wir sie vorher als zwecklos geschildert haben. Denn was einen absoluten Zweck hat erscheint auf gewisse Weise wieder zwecklos, indem das, was wir gewöhnlich Zweck nennen, nur eine beschränkte Aufgabe des Verstandes und Verneinung eines absoluten Zwecks ist. Kunst kann man überhaupt als die Geschicklichkeit beschreiben, irgend einen Zweck des Menschen in der Natur wirklich auszuführen. Die Zwecke des Menschen sind nun theils beschränkt und zufällig, theils unendlich und nothwendig. Eine philosophische Theorie kann es nur von derjenigen Kunst geben, welche auf die letzten geht, denn die Philosophie beschäftigt sich mit nichts anderm, als was im menschlichen Geiste ewig und unabänderlich ist. Unstreitig ließe sich manche Kunst durch technische Theorie wissenschaftlicher behandeln, als bis jetzt geschehen ist. So müßte durch Zurückführung auf Chemie in der Kochkunst viel neues entdeckt werden. Der berühmte [2f] Camper hat sich herabgelassen eine Abhandlung über das Schuhmachen nach anatomischen Grundsätzen zu schreiben. Dieß war also eine physikalische Theorie dieser Kunst: eine philosophische läßt sich davon nicht aufstellen, weil es keinen kategorischen Imperativ des Schuhtragens giebt, wie ein Kantianer das unumgängliche Bedürfniß nennen würde. Ist doch sogar Sokrates baarfuß gegangen. Man müßte denn die Meynung der Stoiker annehmen, daß die eine und untheilbare Weisheit sich über alles verbreite, und daß der Weise, wie Horaz spottend sagt, auch nothwendig der beste Schuster sey. Ein Professor in Göttingen (Bouterweck) hat ein kleines Compendium: Philosophie des deutschen Styls herausgegeben, welches in der That wie eine philosophische Theorie des Schuhmachens klingt. Denn wie läßt sich darthun daß man durchaus deutsch schreiben muß?

Sobald man behauptet, wie wir es denn allerdings behaupten, es sey eine philosophische Theorie der schönen Künste möglich, so haben wir dadurch schon ein Merkmal für diese

gefunden, welches berechtigt, sie vor allen [2g] Gewerben, mechanischen nützlichen oder angenehmen Fertigkeiten, vorzugsweise Künste zu nennen. Den Inbegriff der Künste in diesem Sinne nennt man noch besser die Kunst: dadurch deutet man an, daß das, was sie mit einander gemein haben (der menschliche Zweck) das Wesentliche an ihnen, das aber, was sie unterscheidet (die Mittel der Ausführung) das Zufällige ist. Diesem nach wäre ihre Philosophische Theorie am schicklichsten Kunstlehre zu benennen, nach der Analogie von Sittenlehre, Rechtslehre, Wissenschaftslehre. — Oder auch Poetik, da man einverstanden ist, daß es in allen schönen Künsten, außer dem mechanischen (technischen) und über ihm, einen poetischen Theil gebe; d. h. es wird eine freye schaffende Wirksamkeit der Fantasie (*ποιησις*) in ihnen erkannt. Poesie heißt dann im allgemeineren Sinne das allen Künsten gemeinsame, was sich nur nach der besondern Sphäre ihrer Darstellungen modifizirt.

Was würde also eine solche Kunstlehre oder Poetik zu leisten haben?

[2h] Sie würde als Grundsatz aufstellen müssen: die Kunst soll seyn, oder das Schöne, wenn wir einmal den Gegenstand derselben so nennen wollen, muß hervorgebracht werden. Diesen Grundsatz hätte sie an das oberste Prinzip der Philosophie überhaupt anzuknüpfen. Ferner würde sie die Selbständigkeit des Schönen, seine wesentliche Verschiedenheit und seine Unabhängigkeit vom sittlich Guten, darthun müssen: sie würde die Autonomie der Kunst behaupten. (Autonomisch ist sie, wenn die Anlage dazu ihr auch selbst das Gesetz giebt; heteronomisch, wenn sie es von einer fremden Anlage entlehnen muß.) Hierauf würde sie die gesamte mögliche Sphäre der Kunst ausmessen und umschreiben, und wiederum die nothwendigen Gränzen der besondern Sphären verschiedner Künste, und der Gattungen und Unterarten in ihnen festsetzen, und so durch beständige Synthesis zu den bestimmtesten Kunstgesetzen fortgehen.

[3a] In wie fern diesen Foderungen bisher Genüge geleistet worden, und was noch zu thun übrig ist, werde ich

in einer gedrängten Übersicht der bisherigen Behandlungsarten dieser Wissenschaft zeigen, und alsdann, was ich selbst theoretisches zu sagen habe, meinem Plane gemäß, mit dem historischen und kritischen verbinden. Es versteht sich von selbst, daß in diesen Vorlesungen nur auf die technische Theorie der Poesie und Beredsamkeit einige Rücksicht genommen werden kann; die der bildenden Künste und der Musik sind weitläuftige Wissenschaften, von denen die Ergründung einer einzigen ein ganzes Leben erfodern könnte.

Ich komme nun auf den Begriff einer Geschichte der Kunst und ihre Beziehung auf die Theorie.

Die Geschichte soll uns nach dem gewöhnlichen Begriff mit vorgefallnen Ereignissen und Begebenheiten bekannt machen. Sie erscheint also auf den ersten Anblick als der Theorie völlig entgegen gesetzt: denn sie lehrt das Wirkliche kennen, statt daß diese sich mit dem Möglichen und nothwendigen beschäftigt. Allein alles Wirkliche ist wahrhaftig nothwendig, nur daß die Nothwendigkeit davon oft nicht unmittelbar, und zuweilen nie vollständig eingesehen werden kann. Ein bloßes Aggregat von Vorfallenheiten, ohne Zusammenhang, und ohne Sinn und Bedeutung im Ganzen, [3b] die nichts mit einander gemein haben als daß sie an dem gleichen Orte (in Einer Stadt, Einem Lande ꝛc.) sich zugetragen, und worin keine Ordnung zu entdecken ist als die der Zeitfolge: das ist die Geschichte in ihrer rohesten Gestalt. Dieß ist die Chroniken-Methode, die kaum für die Archive einer kleinen Stadt hinreicht, wo man nichts merkwürdiges weiß, außer daß man nebst der regelmäßigen Wahl der Beamten zuweilen ein Hagelwetter oder einen Brand aufzeichnet. Bliebe die Geschichte dabey stehen, so wäre sie unstreitig das mühseligste und unfruchtbarste Gedächtnißwerk. Allein sobald der menschliche Geist ein Ereigniß mit einiger Besonnenheit betrachtet, wird er es in seiner Entstehung zu begreifen suchen, das heißt er wird nach seiner Ursache forschen. Er wird also auch in der Geschichte die Verknüpfung der Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen von einander darzulegen suchen, und von denen die nicht so zusammenhängen,

die Ursachen aus einer andern Reihe von Dingen entlehnen. [3c] Mit der Ursache ist die Wirkung zugleich gesetzt, und diese wird also in so fern als nothwendig erkannt. Allein dieß ist nur eine bedingte Nothwendigkeit, denn bis ich die Ursache der nächsten Ursache weiß, erscheint mir diese wiederum zufällig, und so in einer unendlichen Reihe rückwärts fort. Die Geschichte kann also nie zur Einsicht der unbedingten Nothwendigkeit gelangen, weil sie keine absolut ersten Ursachen angeben kann, indem sich der Ursprung von allem in das Dunkel der Zeiten verliert, aus denen man historisch gar nichts wissen kann.

Demnach würde die Geschichte eben auf dem Übergange zwischen dem Wirklichen und Nothwendigen ihr Geschäft zu treiben haben.

So viel von der Form ihrer Verknüpfung. Man sieht aber leicht ein, daß unendlich vieles und vielerley geschieht: nur mit dem, was in einer einzigen Stunde in einer einzigen Stadt vorgeht, wenn man alles wissen könnte, könnte ein Mensch leicht sein ganzes Leben [3d] hinbringen, es zu erlernen und seinem Gedächtnisse einzuprägen. Die Geschichte verliert sich also wieder in zweckslose und ermüdende Überhäufung, wenn sie nicht ein Prinzip für die Auswahl der Thatsachen hat. Alle sind darüber einig, daß sie nur das merkwürdige aufzeichnen soll. Was ist denn nun merkwürdig? Nicht das alltägliche, aber auch nicht das außerordentliche und wunderbare, wenn es weiter nichts bedeutet und keinen daurenden Einfluß hat. Das ist wieder Chroniken-Styl. Die einzelnen Menschen, die sich mit ihren Gedanken nie über die Sorge für ihre äußerliche Existenz erheben, und ihre beschränkten Beschäftigungen immerfort mechanisch wiederhohlen, verdienen keinen Platz in der Geschichte. Wenn sich die gesamte Menschheit nun auf eben diese Art im Kreise herumdrehte, so wäre die Geschichte etwas trostloses und eines denkenden Geistes ganz unwürdiges. Jeder edlere Mensch fühlt aber in sich ein Streben der Annäherung an etwas unerreichbares, und dieß selbige Streben [3e] legt er der ganzen Gattung bey, die ja nur das unsterbliche Individuum ist. Die Foderung

demnach, worauf der ganze Werth der Geschichte beruht, ist die eines unendlichen Fortschrittes im Menschengeschlechte; und ihr Gegenstand ist nur das, worin ein solcher Statt findet. Folglich ist alle Geschichte Bildungsgeschichte der Menschheit zu dem was für sie Zweck an sich ist, dem sittlich guten, dem wahren und schönen; und ihre Hauptarten sind: politische Geschichte, welche die Ausbildung der Staaten des Völkervereins zeigt, wovon die sittliche Existenz des geselligen Menschen abhängt; Geschichte der Wissenschaft, besonders der Philosophie, und Geschichte der Kunst.

Man sehe die Foderung des unendlichen Fortschrittes ja nicht als eine Hypothese an, deren Gültigkeit sich an jedem noch so kleinen Theil einer partialen Geschichte müßte aufzeigen lassen, und nach welcher also der Geschichtschreiber versucht seyn würde, die einzelnen Thatsachen zu deuten und zu wenden. Eben weil es eine bloße Idee ist, läßt sie alles übrige völlig unbestimmt; und es bleibt [3f] dabey immer noch problematisch, ob in dem größten Zeitraume der umfassendsten Geschichte, wovon wir uns nur immer Kenntniß erwerben können, ein bedeutendes Übergewicht der Fortschritte über die Rückschritte erkennbar seyn wird. Denn wie jung und unvollständig ist nicht unsre Universal-Geschichte! Hemsterhuys beschreibt sehr sinnreich die Zu- und Abnahme der Cultur als einen elliptischen Kreislauf, wo sich das Menschengeschlecht in einem Zeitalter in der Sonnennähe und dann wieder in der Sonnenferne befindet; und er nimmt in der ganzen Geschichte von den ältesten Zeiten erst drey solche Perioden an. Ob die Menschheit bey diesem Umschwunge ihrem Centrum wirklich immer näher kommt, oder nicht, das läßt er dabey unentschieden. Auf diese Art muß der Historiker den Naturgesetzen der Bildung im großen auf die Spur zu kommen suchen. Er kann dieß aber nicht, wenn er mit vorgefaßten Meynungen über das einzelne ans Werk geht, und die Thatsachen nicht in ihrer Reinheit aufzufassen und zu begreifen sucht. Ver- [3g] standesbegriffe können sie nie ganz erschöpfen, ihr Geist und Wesen muß anschaulich gemacht werden. Gediegene Darstellung ohne alles Raisonnement

und ohne hypothetische Erklärerey ist daher der eigentliche Charakter der Historie: in den einzelnen Theilen muß die vollkommenste Empirie herrschen, nur im Ganzen darf die Beziehung auf eine Idee liegen. So kehrt denn die Geschichte in ihrer vollendeten Gestalt gewissermaßen zum Styl der Chroniken zurück, indem sie das, was in diesen bewußtlos und aus bloßer Einfalt geschieht (wie z. B. uns die Verfasser von solchen oft aufs kräftigste und naivste den Geist ihrer Zeiten darstellen, weil sie selbst ganz mit dazu gehören) mit Absicht und der tiefsten Bedeutung thut.

Fassen wir alles obige zusammen, so wäre die Historie im eigentlichen Sinne (von der wir es unentschieden lassen wollen, ob man auch nur angefangen hat sie auszuführen) die Wissenschaft vom wirklich werden alles dessen, was praktisch nothwendig ist.

Hier offenbart es sich nun schon deutlicher, wie die Geschichte und die Theorie [3[h]] eben weil sie verschiedner Natur sind und sich in entgegengesetzter Richtung bewegen, einander zu begegnen, und eine in die andre überzugehen streben. Die Theorie beweist, was geschehen soll, sie geht dabey von der allgemeinsten und höchsten Foderung aus, und kommt von da immer mehr aufs Besondre, ohne je ganz zum Individuellen gelangen zu können. Die Historie wird von einer individuellen Erscheinung zur andern fortgeleitet, wobey aber das Allgemeinste und Höchste immer unsichtbar gegenwärtig ist: zur vollständigen Erscheinung würde es nur in dem Ganzen kommen, welches sie nie vollständig anfstellen kann. — So wie die Philosophie eine Geschichte des innern Menschen, so ist die Geschichte eine Philosophie des gesamten Menschengeschlechts. Es ist dieselbe Evolution des menschlichen Geistes, welche der Philosoph in der ursprünglichsten Handlung desselben als eins und untheilbar begriffen aufsucht und ihre Gesetze darlegt, und die der Historiker von Zeitbedingungen abhängig und in einem unendlichen Progreß realisirt, vorstellt.

[4[a]] Daß die Kunstgeschichte der Kunsttheorie nicht entrathen kann, erhellet aus dem bisherigen zur Genüge.

Denn jeder einzelnen Kunsterscheinung läßt sich nur durch Beziehung auf die Idee der Kunst ihre wahre Stelle anweisen, welche zu entfalten das Geschäft der Theorie ist; und wer die Idee der Kunst mit einiger Klarheit in sich hat, der besitzt schon Theorie, wenn er sie auch noch nicht ausgesprochen.[1]

Auf der andern Seite kann die Theorie eben so wenig ohne die Geschichte der Kunst bestehen. Zuvörderst setzt ihre Entstehung überhaupt schon die Thatsache der Kunst voraus. Denn wie in aller Welt sollte man darauf kommen, die Gesetze, nach welchen der Menschliche Geist die Kunst ausübt, erforschen zu wollen, wenn er sie überall noch nicht ausgeübt hätte? Die Thatsache der Kunst läßt sich aber nur durch Abstraction als eine unbestimmte denken; das heißt, wenn überhaupt eine Kunst vorhanden ist, so ist sie gerade so vorhanden, wie sie sich in verschiednen Zeitaltern, unter verschiednen Nationen gestaltet hat. Diese Eine [4b] Thatsache umfaßt also schon den ganzen Inhalt der Geschichte. Freylich abstrahirt die Theorie anfangs davon und hält sich nur an das allgemeinste; doch fügt sie diesem immer nähere Bestimmungen hinzu, und stößt zuletzt sogar auf nationale und lokale Bedingungen.

Man möchte etwa denken, wenn der Theorie einmal das allgemeine Factum der vorhandenen Kunst gegeben wäre, so könnte sie nachher der Geschichte den Abschied geben, und unbekümmert um sie fortfahren zu demonstriren, was in der Kunst geleistet werden soll. Allein dieß darf sie nicht aus dem doppelten Grunde: weil ihre Gegenstände nicht von der Art sind, daß sie nach dem bloßen Begriff erkannt werden könnten, sie muß also immerfort auf die Gegenstände selbst hinweisen; und weil die Aufgaben der schönen Kunst sämtlich von der Art sind, daß ihre Möglichkeit nur durch die wirkliche Lösung eingesehen wird. Sie muß mithin, sowohl ihrer Verständlichkeit als ihrer Beglaubigung wegen ihren Begriffen eine Reihe entsprechender Anschauungen unterlegen, welche

---

[1] Erste Stunde. *(Schluss.)*

ihr die Geschichte darbietet. Diese bleibt für sie der ewige Codex, dessen [4c] Offenbarungen sie nur immer vollkommner zu deuten und zu enthüllen bemüht ist.

Mit Einem Wort, was wir so eben abgeleitet haben, ist, damit ich es auf die schlichteste Weise ausdrücke, die von je und je anerkannte Wahrheit, daß die schöne Kunst sich nur vermittelst der Beyspiele lehren lasse.

Wenn nun die Kunstgeschichte das unentbehrliche Correlat der Kunsttheorie ist, so wird nöthig seyn die Zweifel zu heben, welche sich gegen die Möglichkeit einer Kunstgeschichte erheben dürften. Die hauptsächlichsten möchten etwa folgende seyn.

Gegenstand der Geschichte, haben wir gesagt, kann nur dasjenige seyn, worin ein unendlicher Fortschritt Statt findet. Jede einzelne Kunsterscheinung müßte also in einer unbestimmbar weiten Entfernung von der höchsten Vollkommenheit vorgestellt werden; und doch nennen wir nur das ein ächtes Kunstwerk, was in sich vollendet ist: was nicht vortrefflich, hat in der schönen Kunst gar keinen Werth. Die ganze Kunstgeschichte würde also aus Erscheinungen zusammengesetzt seyn, denen im Gebiete ächter [4d] Kunst eigentlich kein Platz gebührte. Wie läßt sich nun dieser Widerspruch ausgleichen? Die Kunst erscheint überall an ein nationales und locales Element gebunden, also unter Beschränkungen. Der ewig rege Kunstgeist bildet sich immer von neuem aus dem Stoffe jedes Zeitalters, aus jeder bestimmten Umgebung gleichsam einen Körper an, organisirt sich eine Gestalt. Je nachdem nun dieser Stoff widerstrebender, oder tauglicher und bildsamer ist, wird auch die äußre Organisation der Kunst gröber oder zarter ausfallen, und es wird ihm mehr oder weniger gelingen, sich darin frey zu bewegen, und sich mit aller Fülle, Energie, Leichtigkeit und Evidenz zu offenbaren. Dieß ist es, was man mit dem Ausspruche meynt, ein Volk, ein Zeitalter sey poetischer als das andere. Der Mangel kann freylich bis zur gänzlichen Negation gehen: und eine solche Prosa in den Gesinnungen, Ansichten, Sitten, Einrichtungen rc. kann in einer bestimten Nationalität so fixirt seyn, daß sie ohne eine ganz neue Ordnung der Dinge nicht [4e] aufzu-

heben ist, und daß so lange wahre Poesie und Kunst unmöglich bleiben. — Sonst aber muß ein jedes Kunstwerk aus seinem Standpunkte betrachtet werden; es braucht nicht ein absolut höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Reihe von Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbständig seyn kann.

Der andre Zweifel gegen die Möglichkeit einer Kunstgeschichte ist folgender. Die Geschichte soll, wie wir gesehen haben, nicht ein bloßes Aggregat von Wirklichkeiten seyn, sondern zur Einsicht ihrer Nothwendigkeit führen, sie soll in dem Chaos der Erscheinungen einen gesetzmäßigen Gang entdecken. Nun ist man aber allgemein einverstanden, daß die Kraft des Geistes, wodurch Werke der schönen Kunst hervorgebracht werden, das Genie, etwas sey, worauf gar nicht zu rechnen ist, eine bloße Gunst der Natur. Wie läßt sich also mit Zuversicht eine genialische Kunstproduction erwarten? Und doch behauptet dieß die Kunstgeschichte. So, [4 r] nur durch Beyspiele mich klar zu machen, fodert die Ilias als ihren poetischen Gegensatz und ihre Ergänzung die Odyssee, und der tragische Styl des Aeschylus weist bestimmt auf den des Sophokles hin, als das, was die in ihm noch zurückbleibenden Disharmonien lösen soll. Die Erscheinungen im Gebiete der Kunst sind also objektiv nothwendig, subjektiv aber zufällig, und aus dieser Unterscheidung begreift sich auch schon wie beydes mit einander bestehen kann. Nämlich es muß ein solches Werk, seinem Wesen nach, irgend einmal im Ganzen der Kunstwelt zum Vorschein kommen, die Person des Künstlers aber ist dabey ganz zufällig. Hiemit sind schon die Bestimmungen der Zeit und des Ortes abgerechnet. Wo und wann ein solcher Geist in die Welt treten werde, das läßt sich nicht vorher wissen, und also auch nach dem Erfolge nicht erklären. Ob dieser Dichter oder Mahler Sophokles oder Raphael, oder wie er sonst heißen mag, das ist gleichgültig; sein Kunststyl ist für die Geschichte das wesentliche, in seinen Werken hat

er sein inneres [4g] Leben, seine künstlerische Person niedergelegt; die äußerlichen Begebenheiten seines bloß irdischen Lebens gehen uns da nichts an. Freylich sucht die Geschichte auch die Ausbildung des Künstlers durch seine Umgebungen, die Umstände seines Lebens, sein Studium der Vorgänger u. s. w. zu zeigen; bey allem diesem muß sie jedoch sein eigenthümliches Genie schon voraussetzen. Grade so geht es auch der politischen Geschichte: sie mag die Individuen, welche in die Begebenheiten eingreifen, noch so früh aufnehmen, um durch das was ihnen vorangegangen ist und sie umgeben hat, ihren Charakter so oder so bestimmt zu zeigen und sie auch wieder als Wirkung zu betrachten, so muß sie doch immer einen ursprünglichen Kern in ihnen als unerklärlich zurücklassen. Denn die Erschaffung von Individuen ist das Geheimniß, das sich die Natur vorbehalten hat: und hierauf beruht eben der wunderbare Zauber der Geschichte, indem sonst keine unerwartete Rollen in sie eintreten könnten. Bey der Kunstgeschichte ist es nur um so auffallender, daß wir hier an der Gränze unsrer Erkenntniß stehen, weil das Genie ein solcher ursprünglicher [4h] Kern des Menschen ist, der unter allem Erlernten, bey einer noch so kunstvollen Ausbildung immer das Glänzendste und Hervorstechendste bleibt.

Man will bemerkt haben, daß die Menschen von Genie zuweilen in Menge gleichzeitig erschienen, gleichsam als wären sie wie eine göttliche Gesellschaft nach vorgängiger Verabredung auf die Erde herabgekommen, und daß sie dann wieder auf Jahrhunderte verschwunden seyn. Wie dem auch sey, die Zufälligkeit und Seltenheit des Genie's darf uns nicht verzagen lassen, als ob manches große in der Kunst, was wir uns bis jetzt bloß als ausführbar denken, vielleicht nie werde ausgeführt werden, weil der Mann dazu in aller Folge der Zeiten nicht gebohren werden möchte. Wir dürfen uns nur zu dem höheren unstreitig wahren Gesichtspunkt erheben, wo alle individuellen Genien nur als einzelne Seiten und Erscheinungen von dem Einen großen Genius der Menschheit zu betrachten sind, der nicht untergehen kann, und sich wie der Phönix aus seiner Asche immer schöner und herrlicher wieder gebiert.

Eben dieser [5a] Genius ist es auch, der das Poetische im Leben hervorbringt, was sich nicht selbst im Kunstwerke conzentrirt, aber auf den Charakter von Kunstwerken Einfluß hat, von der rohesten Mythologie an bis zur gebildetsten Sitte; alle die mannichfaltigen Phänomene, wo die Menschheit in Masse zu dichten scheint. Wenn dieses Poetische auch in langen Zeitaltern fast gänzlich verschwindet, darf man darum doch nicht die Hoffnung aufgeben, es wieder aufblühen zu sehen. Die Kunstgeschichte soll keine Elegie auf verlohrne und unwiederbringliche goldne Zeitalter seyn. Eine solche vollendete Harmonie des Lebens und der Kunst wie in der Griechischen Welt statt fand, und die von einer Seite unendlich über unserm jetzigen Zustande ist, wird man zwar in derselben Art nie wiederkommen sehen. Allein jene schöne Periode fiel in die Jugend, ja zum Theil in die Kindheit der Welt, wo sich die Menschheit noch nicht recht auf sich besonnen hatte. Aber wenn einmal ein solches Zusammentreffen auf andre Weise, weit [5b] mehr mit Absicht und Bewußtseyn wieder erlangt wird, so kann man zuverläßig voraus sagen, daß es etwas weit größeres und daurenderes seyn wird als die Hellenische Blüthezeit. Wie sehr uns auch die Barbarey und Unpoesie mancher Zeitalter, und vielleicht unsers eignen, abstoßen mag: wer kann wissen, ob nicht der Genius alle diese abweichenden tausendfachen Formen und Gestaltungen der Menschheit selbst, zu einem großen Kunstwerke verarbeitet und ordnet, worin auch die Dissonanzen ihre Stelle finden müssen? Wie in allem der unendliche Fortschritt gefodert wird, so steht sogar zu erwarten, daß er in dieser allgemeinen Metempsychose in immer höhere und mehr geläuterte Organisationen übergehen und zuletzt sich in aetherischer Verklärung darstellen wird.

Es begreift sich daß die Kunstgeschichte sich nicht so an Örter heften und der Zeitreihe mit Stätigkeit folgen kann, wie die politische. Erst [5c] nach Jahrhunderten kann vielleicht ein großer Geist den ihm verwandten ansprechen, der in Stande ist entsprechende Werke an die seinigen anzubilden, und so gehören zuweilen Genien die durch Welttheile und

Jahrtausende getrennt sind, unmittelbar zu einander. [Goethe der erste epische Dichter im Sinne der Alten nachdem die Schule der Homeriden erloschen.] In den gewöhnlichen Geschichten der Poesie, auch der Mahlerey, stehen die Dichter einer Nation ja vielleicht einer Provinz ungefähr so nach einander, wie die Assyrischen oder Aegyptischen Könige in den alten Universalhistorien: Das ist der Chroniken-Styl in der Kunstgeschichte. Das Bestreben nach literarischer Vollständigkeit, der gelehrte Wust ist ein großes Hinderniß. Um Gesichtspunkte für die Kunstgeschichte zu bekommen, muß man große Massen zusammenfassen, und diese lassen sich nicht übersehen, wenn man nicht alles ausscheidet, was rein null ist, bloß zufällige falsche Richtungen und verfehlte Versuche, den ganzen Troß der Nachbeter und secundären Köpfe. Dieses finden nun die meisten allzustrenge, und so führen sie immer noch eine Menge Poeten auf, deren Werke niemand liest, die eigentlich auch gar nicht existiren.

[5 d] Überhaupt ist die ächte Behandlung der Kunstgeschichte eine sehr schwierige Aufgabe. Zuvörderst wegen der großen und unersetzlichen Lücken in der so wichtigen Geschichte des Alterthums. Sehr oft muß man aus Mangel an näheren Nachrichten den Geist einer gewissen Zeit aus einem Gedichte diviniren, das uns als einziges Denkmal aus derselben übrig geblieben ist, und doch selbst wieder erst nach der Versetzung in den damaligen Standpunkt beurtheilt werden kann. Weil das Genie zum Theil bewußtlos handelt, so können selbst die ausdrücklichsten Äußerungen vom Urheber eines Werks über die Absicht und Bedeutung desselben irre leiten. Beyspiel vom Virgil und Dante. Endlich ist die historische Darstellung schwierig, weil sie Werke der höchsten Darstellung betrifft. Die vollkommen anschauliche Kunstgeschichte wäre also, wiewohl in prosaischer Form, eine Poesie in der zweyten Potenz, und die Entfaltung der Künste ließe sich vielleicht am tiefsten in einem großen Gedichte darstellen.

Die Griechen konnten natürlicher Weise [5 e] keine eigentliche Kunstgeschichte haben, weil sie keine andre Nation von der poetischen Seite kannten, die ihnen zum Vergleichungspunkt

für ihre eigne Entwickelung hätte dienen können; und sie fühlten sich überhaupt mehr als sie sich begriffen. Die Römer waren bloß Nachahmer der Griechen, und arbeiteten sich in alle ihre Kunstformen hinein. Die meisten neueren Nationen sind einseitig auf ihre Nationalität eingeschränkt gewesen, und haben sich zum Theil eingebildet, man müsse nur die Alten nachahmen; ihre Literatoren haben gar nicht gemerkt, daß ihre größten Köpfe ganz etwas anders erstrebten, haben die Werke derselben darnach umgedeutet (so die Spanischen Akademiker den Don Quixote nach den Regeln des Aristoteles), oder gar das Beste verkannt. Den Deutschen scheint die Lösung dieser Aufgabe vorbehalten zu seyn: sie allein verbinden Tiefe mit Universalität, und ihre Nationalität besteht darin sich derselben willig entäußern zu können. Unter Ihnen ist auch der Anfang zu einer ächteren Kunstgeschichte wirklich gemacht worden. Man kann Winkelmann eigentlich den Stifter derselben nennen. Er war dem Geiste nach streng systematisch, wiewohl ganz und gar nicht in der Form [5f] seiner Werke. Er betrachtete zuerst die gesamte alte Kunstwelt als eins und untheilbar, als ein organisches Ganzes, als ein eigentliches Individuum. In der Geschichte der antiken bildenden Kunst ist durch ihn wenigstens das Prinzip richtig aufgestellt, die Untersuchung ist auf den rechten Weg geleitet; in der Ausführung bleibt freylich noch unermeßlich viel zu thun übrig. Über die Geschichte der Poesie giebt er nur Winke. Es sind seitdem auch bedeutende Schritte darin geschehen, doch ist noch der größte Theil der Arbeit zurück.

Höchst wesentlich ist für die Kunstgeschichte die Anerkennung des Gegensatzes zwischen dem modernen und antiken Geschmack. Man hat oft (besonders bey den Franzosen im Zeitalter Ludwigs XIV.) über den Vorzug der Alten oder Neuern gestritten, allein man hat sie nur dem Grade nicht der Art nach verschieden geglaubt; und gewöhnlich verglich man nur solche Autoren mit den Alten, die sich ganz nach dem classischen Alterthum gebildet hatten und auf der Bahn desselben fortzugehen suchten. Daß die Werke welche eigentlich in der Geschichte der modernen Poesie [5g] Epoche machen, ihrer

ganzen Richtung, ihrem wesentlichsten Streben nach mit den Werken des Alterthums im Contraste stehn und dennoch als vortrefflich anerkannt werden müssen: diese Behauptung ist erst seit kurzem aufgestellt worden, und findet noch viele Gegner. Man hat den Charakter der antiken Poesie mit der Benennung classisch, den der modernen romantisch bezeichnet; wie ich in der Folge bey der Entwickelung dieser Begriffe zeigen werde, sehr treffend. Es ist eine große Entdeckung für die Kunstgeschichte daß dasjenige, was man bisher als die ganze Sphäre der Kunst betrachtete (indem man den Alten uneingeschränkte Autorität zugestand) nur die eine Hälfte ist: das classische Alterthum selbst kann dadurch weit besser verstanden werden als aus sich allein. Diese große allgemeine Antinomie des antiken und modernen Geschmacks (denn sie findet sich auch in den übrigen Künsten) welche die Geschichte aufstellt, ist nur der Theorie zu lösen vorbehalten, und wir sehen also hier wieder ihre innige wechselseitige Verknüpfung mit der Geschichte. [5h] Diejenigen, welche nach einer analytischen Philosophie alles auf todte Einförmigkeit zurückführen möchten, verzagen gleich, wenn sie hören, daß entgegengesetzte Dinge in gleicher Dignität stehen, gleiche Rechte haben sollen, und glauben sich in ein Chaos von Verwirrung zu verlieren. Wir aber, die wir es wissen, daß unser ganzes Daseyn auf dem Wechsel sich beständig lösender und erneuernder Widersprüche beruht, würden verwundert seyn, wenn es anders wäre. Wir können uns die Antinomien der Kunst unter Bildern der äußeren Körperwelt leicht anschaulich machen, deren Erscheinungen ja auch aus ähnlichen Widersprüchen hervorgehen. So kann man sich die antike Poesie als den einen Pol einer Magnetischen Linie denken, die romantische als den andern, und der Historiker und Theoretiker, um beyde richtig zu betrachten, würde sich möglichst auf dem Indifferenzpunkte zu halten suchen müssen. Freylich wird unsre historische Kenntniß nie vollendet, es muß immer durch Divination ergänzt werden. [6a] Es könnte sich in der Folge offenbaren, daß das, was wir jetzt als den andern Pol betrachten, nur ein Übergang, ein Werden sey, (welcher Charakter sich sogar

mit Wahrscheinlichkeit in der romantischen Poesie aufweisen läßt) und die Zukunft also erst das der antiken Poesie entsprechende und ihr entgegengesetzte Ganze liefern werde.

So viel für jetzt von der Kunstgeschichte. Den Begriff der Kritik habe ich bis jetzt noch gar nicht berührt, und doch wird sich bey seiner Erörterung zeigen, daß Kritik so wohl für Theorie als Kunstgeschichte das unentbehrliche Organ, und das verbindende Mittelglied beyder ist.

Ganz einfach erklärt ist Kritik die Fertigkeit, Werke der schönen Kunst zu beurtheilen. Indessen sind alle Menschen einverstanden daß die schöne Kunst für den unmittelbaren Eindruck arbeitet, daß sie durch das Gefühl aufgenommen, empfunden werden muß. Empfinden ist aber gerade das entgegengesetzte von beurtheilen; jenes drückt ein passives, dieses ein actives Verhältniß gegen den Gegenstand aus. Es fragt sich also: wie ist Kritik überhaupt möglich? Dieß Empfinden des Schönen ist von vielen misverstanden [6[b]] und so weit ausgedehnt worden, als wenn sich die Seele dabey eben so leidend verhielte wie bey den Eindrücken auf die äußeren Sinne, da doch erst durch ein wunderbares Spiel der Gemüthskräfte das Kunstwerk, welches weder ein Gegenstand der äußern Sinne noch auch des bloßen Verstandes ist, zu seiner poetischen Existenz in uns gebracht wird. Zwar ist der Geist auch bey den Sinnesempfindungen nicht eigentlich und wahrhaft leidend: eine höhere Philosophie zeigt uns, daß nie etwas von außen in ihn hineinkommt, daß er nichts als reine Thätigkeit ist, und daß er sich nur dann leidend erscheinen muß, wenn sich seine Thätigkeit nach nothwendigen Gesetzen beschränkt. Allein nach der gewöhnlichen Ansicht und dem unmittelbaren Ausspruche unsers Bewußtseyns empfängt doch die Seele von einem Kunstwerke, das ihr dargeboten wird, den ersten Anstoß bloß leidend; und eine Menge gebräuchliche Ausdrücke bezeichnen nicht bloß dieß Verhältniß, sondern auch, daß das Kunstwerk um so vortrefflicher sey, jemehr die Seele sich ihm hingeben muß, und in dem Eindrucke desselben ganz verloren ist. Man sagt: gerührt, [6[c]] erschüttert, entzückt, bezaubert, hingerissen, außer sich seyn.

Müssen diese Gemüthsbewegungen nun der Beurtheilung zu lieb aufgehoben und vernichtet werden? Keinesweges, denn sonst würde das Kunstwerk nicht empfunden, und das Gefühl bleibt doch die Hauptsache bey der Entscheidung darüber. Wie sind nun so entgegengesetzte Dinge mit einander zu vereinigen wie das Urtheil ist, welches eine Herrschaft des Gemüths über den Gegenstand bezeichnet, und Gefühle, die sich dessen ganz bemächtigen? Wir müssen uns hier an das ganze Geheimniß unsers geistigen Daseyns erinnern, welches nichts anders ist als ein beständiges Pulsiren zwischen einer nach außen hin sich verbreitenden und einer in sich selbst zurückkehrenden Thätigkeit. Schon in der bloßen Sinnesempfindung ist das Gemüth ursprünglich verloren; daß sie zum Bewußtseyn kommt, heißt eben, daß der Geist mit freyer Thätigkeit über sie hinausgeht, und über sein eignes Verlorenseyn in der Empfindung reflectirt. Eben dieser Akt wird nun bey der Betrachtung des Schönen nur nach einem größeren Maßstabe, gleichsam in einer höheren Potenz erneuert. Es soll [6d] und darf nichts an unserm Gefühle selbst mit Willkühr verändert werden, sondern wir müssen nur frey darüber reflectiren, unsre Empfänglichkeit selbst zum Gegenstande unsrer Selbstthätigkeit machen.

So wie bey der Sinnesempfindung durch Wiederhohlung ähnlicher Eindrücke das Bewußtseyn immer heller und klarer wird, so ist es auch bey der Betrachtung des Schönen und dem Kunstgenusse. Wie wird nicht ein kindisches und noch ganz neues Gemüth von jedem bunten Farbenspiel, jedem lebhaften lärmenden Wechsel von Tönen ergriffen und entzückt! Der Eindruck bey der ersten Bekanntschaft mit solchen Gegenständen ist ein frohes aber gänzlich unbestimmtes Erstaunen, wie jeder Mensch sich aus seiner Kindheit wird zu erinnern wissen; erst durch häufige Übung daran bekommt die freye Thätigkeit im Gemüthe die Oberhand, und es lernt vergleichen und unterscheiden, also urtheilen, indem dieß ja nichts andres ist.

Die Fähigkeit zu beurtheilen beruht also darauf, daß man die Eindrücke nicht ihrer Beschaffenheit sondern ihren außer-

wesentlichen Bedingungen nach in seine [6e] Gewalt bekomme: daß man sie festhalten, sie beliebig in der Erinnerung erneuern, sie mit andern zusammenstellen, und ganze Reihen von Eindrücken zu einem Gesamt-Eindruck vereinigen könne. Dieß letzte ist das schwerste dabey und was man am spätsten lernt. Man wird finden, daß die meisten Menschen an einem Kunstwerke nur das einzelne loben oder tadeln: von dieser oder jener Schönheit daran, wie man es zu nennen pflegt, sind sie ergriffen; das Ganze als solches aber ist für sie eigentlich gar nicht vorhanden, besonders wenn es von bedeutendem Umfange ist. Bey den bildenden Künsten, die in ihren Hervorbringungen alles gleichzeitig darstellen, werden die Betrachter unmittelbarer hiezu aufgefodert; weniger bey der Poesie und Musik und allem was successiv ins Gemüth kommt. Wie wenige sind einer solchen Spannung der Aufmerksamkeit fähig, daß sie z. B. in einer so reichen Composition, wie ein Schauspiel von Shakspeare ist, sich von Anfang bis zu Ende alles gegenwärtig erhalten könnten, alles auf einander beziehen, um sich zuletzt des Einen großen Eindrucks aus diesen unzähligen [6f] Eindrücken bewußt zu werden. Und doch ist dieß zu einer ächten Kritik unumgänglich erfoderlich. Freylich hat es viele gegeben, die sich für Kritiker ausgaben und weitläuftige Kunstbeurtheilungen schrieben, und die doch hiezu nicht im Stande waren. Das sind besonders diejenigen, die vorzugsweise, oder gar ausschließend auf die sogenannte Correktheit gehen. Man kann diesem Worte zwar einen gültigeren Sinn unterlegen; sie meynen aber damit eine Vollkommenheit der einzelnen Theile des Kunstwerks, und zwar bis in die kleinsten hinein, die ohne Beziehung auf das Ganze Statt finden soll. Man könnte dieß die atomistische Kritik nennen (nach Analogie der atomistischen Physik); indem sie ein Kunstwerk wie eine Mosaik, wie eine mühsame Zusammenfügung todter Partikelchen, betrachtet; da doch jedes, welches den Namen verdient, organischer Natur ist, worin das Einzelne nur vermittelst des Ganzen existirt.

Zu der Herrschaft über die äußerlichen Bedingungen der Eindrücke gehört es auch, daß man dasjenige davon abzu-

scheiden wisse, was von der Stimmung, d. h. einem vorüber- [6g] gehenden Zustande unsrer Empfänglichkeit, herrührt. Unmöglich kann es für ein Urtheil gelten, wenn jemand nach Launen heute so, morgen so, auf ganz entgegengesetzte Art über dieselbe Sache spricht. Die höchste Foderung über diesen Punkt wäre also: sich selbst willkührlich stimmen, d. h. in jedem Augenblicke die reinste und regste Empfänglichkeit für jede Art von Geistesproduct in sich hervorrufen zu können. Dahin bringt es aber vielleicht niemand. Man erhebt sich über die Stimmung gewissermaßen schon dadurch, daß man sich ihrer bewußt ist; denn alsdann kann man sichs klar machen, wie etwas in einer andern Stimmung ungefähr auf uns gewirkt haben würde.

Allein alles bisherige reicht bey weitem noch nicht hin, um den Kenner zu bilden. Die Vergleichung mit vormaligen Eindrücken haben wir gesehen, muß den Maßstab für die Beurtheilung herleihen. Nun kommt es darauf an, von welchen Gegenständen diese Eindrücke waren. Es ist eine triviale Bemerkung, daß jemanden, der in seinem Leben nicht viel Gutes gesehen, das um etwas bessere, immer noch nicht [6h] Vortreffliche leicht außerordentlich gefällt. So lange also die Gegenstände der Vergleichung mit dem vorliegenden nur diejenigen sind, die sich gerade vorfinden, die wir so zufällig aufgesammelt haben, bleibt das Urtheil immer bloß subjectiv; objectiv, über unsre Person hinaus gültig, kann es nur dadurch werden, daß die Vergleichung mit solchen Gegenständen angestellt worden, die wirklich dazu gehören, und einen wahren Maßstab der Vollkommenheit abgeben können, welches denn keine andre sind, als die vortrefflichsten Werke derselben Kunst in verwandten Gattungen. Da diese sich nun nicht von selbst beysammen finden, sondern oft in entfernten Zeitaltern und Nationen aufgesucht werden müssen, so sieht man leicht ein, daß zu einer gründlichen Kritik historisches Studium, Kenntniß der Kunstgeschichte, wesentlich erfodert wird. Ferner steht jedes Kunstwerk, so sehr es der Künstler auch selbständig und in sich abgeschlossen zu bilden bemüht ist, doch vermöge der Einflüsse, welche sein Geist von seinen Vorgängern erfahren, bey

seiner Entstehung in einem wirklichen historischen Zusammenhange [7a] mit früheren Productionen, auf welche bey der Beurtheilung Rücksicht genommen werden muß. Ein solcher regelmäßig fortgepflanzter Einfluß auf die Nachfolger in der Kunst vermittelst eingeführter Maximen und Methoden heißt eine Schule, ein Begriff, der bey den Modernen anwendbarer bey den bildenden Künsten als bey der Poesie, bey den Alten auch in dieser gültig und brauchbar war. Also auch in dieser Hinsicht bedarf die Kritik der Kunstgeschichte.

Ferner liegt in ihr eine beständige Beziehung auf die Theorie. Denn das Urtheil kann nur durch Begriffe klar gemacht und ausgesprochen werden, die erst durch ihre Stelle in einem vorausgesetzten Systeme (man mag es nun ausdrücklich besitzen oder nicht) ihre volle Bestimmtheit erhalten. Die kritische Reflexion ist eigentlich ein beständiges Experimentiren, um auf theoretische Sätze zu kommen. Auf der andern Seite wird durch sie das, was in einer Kunst vorhanden ist, erst zum Objekte für die Kunstgeschichte und dadurch mittelbar auch für die Theorie verarbeitet, denn beyde haben es ja nicht mit den Kunstwerken zu thun, in so fern sie eine äußerliche [7b] Masse in der Sinnenwelt ausmachen, sondern mit ihrem Geiste, den wir nur in uns selbst erforschen können. Die enge gegenseitige Verbindung dieser drey Dinge wäre hiemit wohl genugsam ins Licht gesetzt.

Mit welcher Kraft des Geistes aber auch die Kritik geübt und zur Fertigkeit gebracht werden mag, so bleibt doch immer etwas subjectives in den Urtheilen zurück. Denn wir werden von einem Kunstwerk nicht bloß als Menschen sondern als Individuen affizirt, und das noch so ausgebildete Gefühl steht immer unter individuellen Beschränkungen. Da es also durchaus keine Wissenschaft giebt, welche rein objektiv, allgemein gültig urtheilen lehrte, so bleibt nichts andres übrig als sich seiner Persönlichkeit dabey bewußt zu seyn, sie liberal zu behandeln, und so viel möglich in der Art der Mittheilung mit auszudrücken. Es ist daher nichts verkehrter als mit pedantischer Methode über Kunstwerke zu schreiben, wie manche

Kritiker thun, weil sie es ihrer Würde als sogenannte Kunstrichter schuldig zu seyn glauben. Auf diese Art wird unter gleichgültigen Formeln alles Charakteristische ausgelöscht, statt daß hier grade die kecksten, geistreichsten und unmittelbarsten Äußerungen [7c] des Gemüths an ihrer Stelle sind. Mit einem Worte, was seinem Wesen nach nothwendig individuell seyn muß, sey es auch in der Form.

Jeder Mensch, der nicht mit seinem Geiste auf demselben Punkte stehen bleibt, wird sich erinnern, wie sich oft seine Urtheile bey vermehrten Einsichten und erhöhter Bildung ganz anders gewandt haben; daher dürfen ihn auch die Abweichungen andrer nicht befremden, die sich grade bey den Ansichten der geistvollsten Menschen von den vortrefflichsten Werken am auffallendsten offenbaren, wenn sie mit einiger Tiefe in sie eingehen. Wegen der eben erwähnten Subjektivität auch der gründlichsten Urtheile, berechtigt dieß gar nicht zu einem allgemeinen Skeptizismus in Sachen der Kunst. Es können verschiedne Menschen wirklich denselben Mittelpunkt vor Augen haben, aber weil jeder von einem verschiednen Punkte des Umkreises ausgeht, so beschreiben sie auch dahin verschiedne Radien.

Wenn man außer dem über die Erfodernisse ächter Kritik gesagten erwägt, daß auch die Kenntniß von den Mitteln einer Kunst, oder von der technischen [7d] Theorie, die bey manchen Künsten eine so weitläuftigte Wissenschaft ist, mit dazu gehört, so wird es einleuchtend, daß es erstaunlich schwer ist, in irgend einer Kunst zu einer bedeutenden Kennerschaft zu gelangen, daß man leicht einen großen Theil seines Lebens damit zubringen kann, und daß die Energie und Gewandtheit des Geistes, welche dazu gehört, sogar mehre Künste als Kenner zu umfassen, eine große Seltenheit seyn muß. Man weiß also auch was man von dem anmaßenden Aburtheilen über die höchsten Hervorbringungen des menschlichen Geistes von Leuten, die gar nichts mit Ernst und Eifer getrieben haben, zu halten hat.

Braucht der *Kenner* immer auch ausübender *Künstler* zu seyn? Nein, denn die Anlage hiezu besteht in der Fähigkeit

sich selbst den ersten Anstoß zu geben, in der ursprünglichen Selbstthätigkeit und Regsamkeit des Geistes. Der Kenner braucht nur Empfänglichkeit oder Sinn, Urtheil und die Gabe der Forschung zu haben. Man hat oft einem Beurtheiler eingewandt: „du kannst es ja doch nicht besser machen"; aber mit Unrecht, denn das ist es ja gar nicht was er behauptet, sondern er sucht bloß [7e] die Möglichkeit im Allgemeinen zu zeigen, es besser zu machen. Auf der andern Seite fragt sich: ob der Künstler immer auch Kenner zu seyn brauche? und dieß muß man ebenfalls verneinen. Das Verhältniß der bewußtlosen und selbstbewußten Thätigkeit im Geiste des Künstlers kann verschieden seyn; zur höchsten Vollendung wird zwar immer ein Gleichgewicht zwischen beyden erfodert, doch giebt es Künstler die von ihren wahrhaft genialischen Productionen sehr wenig (sich und andern) Rechenschaft zu geben im Stande sind. Ganz darf freylich das Urtheil nicht fehlen, wenn sie nicht bloß durch das gute Glück davor bewahrt werden sollen, ins excentrische und ausschweifende zu gerathen. Dieß war denn doch die Foderung, die in der Periode der Kraftgenie's gemacht wurde, das Genie solle völlig blind seyn, der kleinste Grad von Einsicht und Vernunft, glaubte man, thue schon der Genialität Abbruch. Der Erfolg war auch darnach. — Aber eigentliche Kennerschaft geht immer auf Universalität aus, indem sie zur größeren Genauigkeit ihres Maßstabes alles Vergleichbare so viel möglich vollständig zu kennen sucht: so wird sie von einem [7f] Werke auf alle übrigen desselben Charakters, derselben Gattung, dann der ganzen Kunst, welcher jenes angehört, wo möglich auch verschiedner Künste hingeführt, und das Studium des Kenners hat in seinem Umfange keine Gränzen. Der ausübende Künstler hingegen darf einseitig seyn und um vieles unbekümmert bleiben; es ist genug wenn er seinen Geist mit Energie in einer einzigen bestimmten Richtung bewegt, und eben diese Energie könnte durch allzugroße Verbreitung geschwächt werden. [1])

---

[1]) Zweyte Stunde. *(Schluss.)*

Man sieht häufig, daß Menschen um für Kenner zu gelten eine große Kälte affectiren; und daß auf der andern Seite von Menschen die sich einem unerzognen Gefühl überlassen der gründliche Kunstbeurtheiler ein kalter Kritiker oder Kunstrichter gescholten wird. Dieß ist eine ganz falsche Vorstellung: was mit dem Gefühl nicht aufgefaßt wird, ist in dem Kunstwerke für uns nicht vorhanden; Empfänglichkeit ist also das eine wesentliche Erfoderniß zum Kenner, und in so fern ist der wärmste Kritiker auch der beste. Der Anschein von Kälte rührt nur daher, daß die Anlagen, welche die wilden Ausbrüche des Gefühls in Schranken halten, bey ihm mehr ausgebildet sind. Das [7g] tiefe und ernste Gefühl hält seine Entzückungen für zu heilig um sie an gemeinen Puppentand zu verschwenden, und weil sich die kindischen Bewunderer von diesem in ihrer Erwartung betrogen finden, daß sie dabey in oberflächlichen Enthusiasmus auflodern sollen, so klagen sie dann über Kälte und Härte. Kennerschaft und ächter Enthusiasmus schließen sich also gar nicht aus. Bey Winkelmann war z. B. der letzte in einem eminenten Grade vorhanden; es fehlte dagegen zuweilen an Klarheit und Schärfe der Unterscheidung. Lessing hingegen war eigentlich ein kalter Kritiker, es fehlte ihm an Sinn und Empfänglichkeit für Poesie, er wollte alles mit seinem scharfen Verstande ausmachen, daher war er sehr glücklich in seiner Polemik gegen Kunstwerke die bloß mit dem Verstande mangelhaft, unbefriedigend zusammengesetzt sind; aber gar nicht, wo er das Wesen ächt genialischer Hervorbringungen zu entwickeln versuchte. [Johnson.]

Die Kunst der Kritik kann nur durch ausführliche Behandlung mitgetheilt werden. Es hat aber sehr viel vortreffliche Kenner gegeben, die immer mehr unmittelbar aufs praktische gegangen sind; d. h. ihren Takt aufs feinste ausgebildet haben, ohne [7h] seine Wahrnehmungen eben so genau aussprechen zu können. Sie verstehen sich aufs halbe Wort, und gut oder nicht gut, vortrefflich oder schlecht sind ihre Aussprüche. Von ihrer Kennerschaft bleibt daher auch kein Ertrag für die Nachwelt übrig. So erklärt sichs wie Nationen,

bey denen sowohl der erfindende Geist in der Poesie, als der feine Takt der Beurtheilung immer sehr rege gewesen ist (die Spanier und Italiäner) fast gar keine kritische Schriften, geschweige denn vortreffliche besitzen. Die Nördlichern Nationen Europa's haben sich desto mehr damit abgegeben, die Franzosen glänzend und oberflächlich, die Engländer nach dem sogenannten gesunden Menschenverstande klar und langweilig, die Deutschen ehrlich aber schwerfällig. Die meisten dieser Kritiken sind selbst unter aller Kritik. Die respectabelste Schule von Kritikern die es vielleicht je in der Welt gegeben hat, waren die Alexandrinischen Grammatiker.

Mit dem Worte Kritik wird nicht selten das Wort Geschmack verbunden, um jene von der historischen, philologischen Kritik rc. zu unterscheiden. Man sagt: Kritik des Geschmacks. Diese Zusammenstellung ist aber tautologisch und folglich unschicklich, [8 a] denn Geschmack bedeutet ebenfalls die Fähigkeit das Schöne zu beurtheilen. Kritik müßte denn etwa im Sinne der kritischen Philosophie genommen seyn, dann hieße es: eine Untersuchung über die Gültigkeit der vom Geschmack abhängigen Urtheile.

Es wird der Mühe werth seyn, hier den Ursprung und die Angemessenheit dieses Ausdrucks etwas näher zu betrachten. Unstreitig ist er von dem körperlichen Sinne des Geschmacks hergenommen. Nun fragt sich wie wir dazu kommen die Empfänglichkeit für die feinsten und geistigsten Empfindungen unter dem Bilde eines so höchst materiellen Sinnes zu bezeichnen. [Klopstocks sinnreiche Ode von den Ansprüchen der verschiednen Sinne.] Der Contrast wird noch auffallender wenn man das Bild auf das Verbum übertragen, und z. B. sagen wollte: ich schmecke ein Gedicht, eine Musik rc. Wir müssen uns erinnern, daß auch das Gefühl, der unterste aller Sinnen, indem er bloß ihre körperliche Grundlage zu seyn scheint, nicht nur für Kunstsinn, sondern auch für Empfänglichkeit des Gemüths für alle edlen und sittlichen Regungen gebraucht wird. Was ist nun der Grund, warum man dabey nicht die sogenannten edleren Sinne, Gehör und

Gesicht, vorgezogen hat? Vermuthlich hat eben die Klarheit und Bestimmtheit, welche es möglich macht, diesen Sinnen eigne schöne [8 b] Künste zu widmen, sie von der Wahl eines allgemeinen Sinnes für alle ausgeschlossen. Das Gesicht zeigt uns Farben und Figuren, das Gehör unterrichtet uns von Bewegungen; beyde setzen uns ihre Gegenstände als in der Entfernung von uns entgegen. Beyde sind also mehr geschickt die Bilder der Erkenntniß herzugeben. Bey dem Gesicht und Geschmack sind wir uns hingegen einer unmittelbaren Berührung bewußt; und eben die Innigkeit und damit verknüpfte Dunkelheit dieser Sinne scheint ihnen hiebey den Vorzug gegeben zu haben. Die Hervorbringungen der schönen Kunst sollen nicht eine Sache des Verstandes seyn, sondern in einer näheren Beziehung auf unser ganzes Wesen stehen. Wir sollen sie in uns aufnehmen; dieß findet nun zwar in einigem Grade bey den Empfindungen des Gesichts Statt, wo z. B. Wärme und Kälte in uns übergeht u. s. w., am meisten aber bey denen des Geschmacks: es erfolgt dabey wirklich eine chemische Auflösung und Verbindung des Gegenstandes mit dem aufnehmenden Organ, und dadurch unsrer ganzen Organisation. Hierin liegt also die Ähnlichkeit mit dem innern Sinn für das Schöne. Zum Glück ist dieser nicht so egoistisch als der körperliche Sinn des Geschmacks, dessen Gegenstände nur einmal und ausschließend [8 c] genossen werden können. Darin aber sind sich der metaphorische und körperliche Geschmack wieder ähnlich, daß sie für die unendliche Mannichfaltigkeit und die feinen Nuancen ihrer Wahrnehmungen nur sehr wenige Ausdrücke haben, daß der eigentliche Zauber des Wohlgeschmacks immer unnennbar bleibt. Ich will nicht entscheiden, ob es den schönen Künsten zu Ehren geschehen ist, daß man den Geschmack, da er einmal als das Organ derselben vorgestellt worden, nun auch körperlich möglichst auszubilden gesucht und ihm die componirtesten Erzeugnisse vorgelegt hat, wie z. B. ein leckeres Gastmahl eigentlich ein Conzert, eine Symphonie von Wohlgeschmäcken ist.

Das Wort Geschmack ist erst unter den Neueren auf-

gekommen, und die Franzosen haben sich desselben ganz besonders bemächtigt und es allenthalben angebracht. Da hat sich denn in der Sprache des Umgangs diesem Ausdrucke etwas conventionelles beygemischt. Man schreibt nicht sowohl demjenigen Geschmack zu, der seinen Kunstsinn durch tiefes Studium gebildet und erhöhet hat, sondern demjenigen der sich das Gefallende der Kunst, oft bloß ihre angenehme Unterlage, in seiner äußerlichen Bildung anzueignen weiß. Man bildet in [8d] diesem Sinn seinen Geschmack oft auf Kosten des ächten Kunstgefühls aus; nämlich man erwirbt sich die Fertigkeit der Wahl und des Urtheils nicht durch eine selbstthätige Reflexion über seine Empfänglichkeit, sondern durch Abstumpfung derselben, indem bey der innern Leerheit und Kälte alle Eindrücke auf der Oberfläche bleiben. Ich kann nicht läugnen, daß ich mit dieser Schilderung auf die Franzosen ziele, die man, wenn man will eine geschmackvolle, aber dabey gänzlich unpoetische Nation nennen kann. Von ihnen schreibt sich auch der unselige Gegensatz zwischen Geschmack und Genie her, da doch wenn jenes wahrhafter Kunstsinn seyn soll, das Genie nichts anders ist als productiver Geschmack. So wie in der Philosophie alle ächte Speculation unmöglich wird, wenn man ihre Aussprüche in letzter Instanz vor den Richterstuhl des sogenannten gesunden Menschenverstandes ziehen will, so ist es auch um die ursprüngliche göttliche Freyheit der Fantasie geschehen, wenn ein solcher nüchterner und wohlgezogner Geschmack zu einer fesselnden Macht im Gebiete der Kunst erhoben wird. Ein orthodoxer Kunstrichter des Geschmacks weiß sich recht viel damit, wenn er darthut, die Divina Comedia des Dante, Michelangelo's jüngstes Gericht, oder Shakspeare's Macbeth sey geschmacklos; [8e] und er sagt doch weiter damit nichts, als daß er diese Werke nicht begreift, weil sie über den Horizont seiner erlernten Regeln und Conventionen hinausgehen.

In diesem Sinn ist der Begriff Geschmack sehr nahe mit dem der Mode verwandt, und geschmackvoll heißt oft nichts weiter als modig. Die Mode ist das Afterbild und die Caricatur des öffentlichen Geschmacks; dieser ist nämlich

eine natürliche freye Übereinstimmung in Sachen des Schönen und der Kunst, welche auf Ähnlichkeit der Anlagen und ihrer Ausbildung durch Erziehung, Sitten ꝛc. beruht; die Mode ist eine durch die Meinung erzwungne Übereinstimmung, eine Übereinkunft.

So frivol der Begriff der Mode beym ersten Anblicke scheint, so verdient er doch hier eine kleine Erörterung, weil unbewußter Weise in ihm Foderungen liegen, die auf etwas höheres hindeuten.

Zuvörderst leuchtet es ein, daß die Mode in demjenigen ihr Wesen treibt, was über das Nützliche, über das bloße Bedürfniß hinausgeht, und also auf Schönheit Anspruch macht: ein Kleiderputz, die Verzierung der Wohnungen, Geräthe, Anordnung geselliger Feste u. s. w. Ferner, da allerley Gemeinplätze über die Urtheile des Geschmacks im Schwange gehen [8r] welche ihre Gültigkeit auf die Person des Urtheilenden beschränken, (eben die, von welchen Kant bey der Kritik der Urtheilskraft ausgeht) so liegt vielmehr in der Mode die Anmaßung allgemeiner Gültigkeit, die Foderung der Beystimmung aller, und gerade von dieser Erwartung hängt ja die Möglichkeit einer schönen Kunst ab.

In so fern wäre also die Mode ein Dokument gegen den künstlerischen Skeptizismus und wiese auf Gesetze des Schönen hin, die in der Natur aller Menschen liegen. Allein sie ist selbst veränderlich, und was heute alle schön finden müssen, bey Strafe für altfränkische geschmacklose Menschen gehalten zu werden, das darf morgen bey gleicher Strafe niemand mehr schön finden. Sie macht also das Urtheil über das Schöne von Zeitbedingungen abhängig. Nun haben wir bey den Betrachtungen über die Kunstgeschichte gesehen, daß sich die äußere Gestaltung der Kunst allerdings nach den verschiednen Zeitaltern modifizirt, daß das Wesen des wahren Schönen in allen Zeiten dasselbe ist, daß aber seine Erscheinung in Kunstwerken immer an Klarheit und Vollendung gewinnen kann, woraus wir die Möglichkeit und die Foderung eines unendlichen Fortschrittes ableiteten. Eben die Veränderlichkeit [8v] der Mode weiset also auf diesen großen Ge-

danken hin, daß der menschliche Geist nie stille stehen darf. Allein sie thut es auf eine trügliche und sich selbst wieder aufhebende Art. Nämlich die Zeit ist nicht eine wahrhaft andre geworden, es ist nichts in ihr verändert, als das, was die Mode selbst angeht; deswegen findet auch kein wahrer Fortschritt in ihr Statt (wenigstens ist er zufällig) und sie dreht sich in einem ewigen Kreise herum. Die Wiederkehr der Moden ist eine alte triviale Bemerkung.

Daß die Mode häufig ihre Herrschaft nicht bloß auf die Verzierung des geselligen Lebens beschränkt, sondern sie über das Gebiet der eigentlichen Kunst ausdehnt, daß Musiker, Mahler und Dichter in der Mode sind und aus der Mode kommen, ist unläugbar.

Es ist merkwürdig, daß sich diese Erscheinung gerade im modernen Europa am auffallendsten zeigt, (denn die Griechen scheinen die Mode in unserm Sinne, wenigstens in ihrer schönsten Epoche gar nicht gekannt zu haben, und bey den Römern hat sich ihre Herrschaft wohl erst in den Zeiten der Verderbtheit und des ausschweifenden Luxus offenbart) in Zeitaltern und unter Nationen, bey denen der Charakter des Fortschreitens, die rastlose Progressivität, in allen Bestrebungen des Geistes, [8h] sich am sichtbarsten äußert, und selbst in die Hervorbringungen der Kunst besonders der Poesie mit aufgenommen ist. Der Gegensatz der *Mode* ist das *Herkommen*, wenn es sich über Sachen des Geschmacks erstreckt, und dieß finden wir auch bey solchen Nationen herrschend, bey denen der Fortschritt des Geistes gewaltsam gehemmt, und deren Bildung auf einem gewissen Punkte unabänderlich fixirt worden, wie es bey den großen Asiatischen Völkern meistens der Fall ist. Bey den Chinesen z. B. scheint sich die Kunst nach dem Herkommen zu richten, und vermuthlich machen sie immerfort Verse und musiciren eben so wie vor Jahrtausenden.

Ein seltsamer Widerspruch scheint es, daß grade bey der Nation, welche in der Mode immer den Ton angiebt, und vorzugsweise die modige heißen kann, bey den Franzosen, in der Poesie ein gebieterisches Herkommen seinen Sitz auf-

geschlagen hat. Sich zu kleiden wie im Zeitalter Ludwig des 14ten in Alongenperücken, herabhängenden Halskrausen, Kleidern mit tiefen Taillen und herabhängenden Aufschlägen an den Ärmeln, würde ein Franzose heut zu Tage höchst lächerlich finden; aber Tragödien Oden und andre Verse soll man immerfort [9a] noch so machen, wie in jenem Zeitalter, oder sie gelten nicht für vortrefflich; und doch sind die Regeln des Zuschnitts, wornach sich dieß entscheidet, nichts anders als Alongenperücken und heraushängende Halskrausen. Daher ist nichts altfränkischer und streng orthodoxer als meistens die französischen Kunstrichter. Man muß dieß so erklären, daß die Poesie, oder besser die Kunst der schönen Verse durch Ludwig XIV. zu einer Mode gemacht wurde, und zwar zu einer so glänzenden und alles überstrahlenden Mode, daß man nach mehr als einem Jahrhunderte noch nicht von ihr zurückkommen kann. Es ist als ob die Franzosen sich für ihre ausschweifende Wankelmuth und Frivolität im Leben, durch die geistlose Beharrlichkeit in der sogenannten Poesie selbst eine Buße auflegen wollten; und wer weiß also, ob nicht, wenn einmal bey ihnen die Mode zur Vernunft kommen sollte, in eben dem Maße ihre Poesie freyer und genialischer wird.

Übersicht der bisherigen Versuche und Vorübungen zu einer Theorie der Kunst und des Schönen, und der vornehmsten, als solche, aufgestellten Systeme.

Bey den Alten finden wir nur fragmentarische vorläufige Bemühungen. Das Problem einer philosophischen Kunstlehre haben sie sich gar nicht einmal recht aufgeworfen, ge- [9b] schweige denn gelöst. (Auf gewisse Weise ist es zwar das wichtigste und schwerste in der Philosophie sich gehörig Probleme aufzuwerfen, und die neueste Philosophie hat sich hauptsächlich dadurch auf ihre Höhe geschwungen, daß sie die Aufgabe der gesamten Philosophie in ihrer größten Allgemeinheit gefaßt.)

Dieser Mangel darf nicht befremden. Auf die philo-

sophische Theorie der Kunst zu kommen mußte den Griechen eben deswegen schwerer fallen, weil sie dieselbe so ursprünglich besaßen, und so ganz eins mit ihr waren. Denn um die bey der Hervorbringung und dem Genuß des Schönen und der Kunst wirksamen Strebungen des menschlichen Geistes aus seinen eignen Gesetzen abzuleiten und darnach zu bestimmen, ist es nothwendig sie von allen übrigen spezifisch verschiednen Thätigkeiten rein abzuscheiden. Dieß war aber gerade da am schwersten, wo die Kunst natürlich aufblühte wie bey den Griechen, wo sie eben deswegen innigst mit ihrem ganzen Leben verwebt war. Der Dichter und Künstler verlohr den absoluten Zweck, den er dem Wesen nach verfolgte, über einem äußerlichen und zufälligen aber ehrwürdigen aus den Augen. Der Dichter glaubte sich berufen, das Andenken großer Helden zu verewigen, oder gegenwär- [9c] tige Siege zu feyern, Weiser und Lehrer des Volks, Stimmführer bey öffentlichen Festen zu seyn, der Bildner und Mahler die Tempel der Götter zu schmücken, der Musiker den Götterdienst zu beleben ꝛc.; und indem er darein seinen ganzen Stolz setzte, kam er weniger zu einem reinen künstlerischen Bewußtseyn. Bis nach der höchsten Periode der Griechischen Kunst konnte auch gar kein Bedürfniß der Theorie eintreten, da ihr glücklicher Instinkt sie fast untrüglich leitete und ohne alle Disciplin gesetzmäßiges Ebenmaß in ihrer sich stetig entfaltenden Bildung erzeugte. Sogar das Geschäft des Kunstrichters war entbehrlich, denn es gab in diesem Zeitraume einen öffentlichen Geschmack, d. h. die Erziehung, die Sitten und der allgemeine Charakter der Bildung waren politisch bestimmt.

Nur wenn in einem Zeitalter der Barbarey die schöne Kunst ganz ausgestorben ist, wenn sich dann der wieder erwachende Geist mit Freyheit eine neue Richtung zu geben sucht, wenn er genöthigt ist die Kunst gleichsam außerhalb des wirklichen Lebens künstlich zu pflegen, dann wird er sich auf die Theorie getrieben fühlen, und wegen der schon vorgegangnen Absonderungen des Lebens und der Kunst, des Instinkts und der Absicht eher im Stande seyn Fortschritte

darin zu machen. Die Griechen [9 d] befanden sich nicht in diesem Falle, denn wie ihre Kunst eine natürliche Blüthe gewesen, so war sie, einmal verwelkt unwiderbringlich dahin; kein frischer Trieb kam in sie, alles was auf ihre große Periode folgte, war ein Überwintern ihres abgeblühten Stammes im Treibhause der Gelehrsamkeit. Die Theorie kam daher auch ohne rechte Energie und nur in schwachen Spuren zum Vorschein, erst als es keinen öffentlichen Geschmack mehr gab und die Kunst von ihrer Höhe gesunken war, und sie vermochte nie das geringste zur Wiederherstellung von beyden. Die Kritik wurde, wie wir gesehen haben, mit mehr Glück ausgeübt; doch brachte sie es praktisch auch nicht weiter als bis zur künstlichen und korrekten aber kalten Nachbildung der großen Muster, deren Geist wieder zu erwecken sie nicht einmal versuchte.

Die Alten haben eine Menge Schriften über den technischen Theil der Künste gehabt, wovon sich noch einiges über die Rhetorik erhalten, in der Poesie über die Metrik, ferner einige besonders spätere Musiker, deren Lehren uns aber zum Theil unverständlich geworden sind, weil uns die Anschauungen dazu fehlen. Die Schriften über Mahlerey (z. B. vom Apelles) und über Sculptur sind sämtlich untergegangen, welches sehr zu beklagen ist [9 e]. Denn die technische Theorie der Alten war nur Inbegriff und Auszug ihrer vortrefflichen Praxis, und es muß uns damit weit mehr gedient seyn, als mit den Winken und Bruchstücken zu einer philosophischen Theorie. Denn der Schluß von der Vortrefflichkeit der Urbilder der Griechischen Kunst auf den hohen Werth dessen, was sie in dieser geleistet, ist, wie aus den obigen Bemerkungen erhellet, gänzlich unstatthaft. Dennoch hat die Autorität der alten Theoristen einen so großen Einfluß auf die Theorie und Praxis der Neueren gehabt, daß sie uns dadurch wichtig werden, und nicht ganz übergangen werden dürfen.

Die vornehmsten Schriftsteller, welche hiebey in Betrachtung kommen, sind Plato, Aristoteles, Cicero, Dionysius von Halicarnaß, und Longinus.

Zuvörderst beym Plato finden wir theils Untersuchungen über das Wesen des Schönen, theils über das Wesen und die Bestimmung der Poesie und der übrigen Künste, aber beyde völlig isolirt und ohne Übergang zu einander. Im Hippias widerlegt er auf eine sehr sinnreiche Art verschiedne gangbare Begriffe vom Schönen, und diese Polemik ist immer noch nicht veraltet, da diese Begriffe von Zeit zu Zeit wieder zum Vorschein kommen; so wie [9 f] auch die Stelle im Philebus, wo er mit großer Schärfe die Gränze des bloß sinnlichen Vergnügens bestimmt, indem er gegen jemanden, der das höchste Gut des Lebens darein setzt, zeigt, daß, wenn man alles fremdartige davon absondert, besonders was der denkenden Kraft angehört, nichts als das Leben einer Auster oder Mollуske zurückbleibt: immer noch zur Widerlegung derer gebraucht werden kann, welche den Genuß des Schönen zu einem bloß sinnlichen Vergnügen herabsetzen.

Seine eignen Lehren über die Natur des Schönen trägt Plato hauptsächlich im Gastmahl und im Phaedrus vor, und zwar unter mythischen Bildern und mit einem Anstrich von mystischer Begeisterung. Es würde uns hier zu weit führen, sie hievon zu entkleiden, und das wahrhaft Speculative in ihnen zu entwickeln, wir begnügen uns mit der Bemerkung, daß wenige Philosophen nach ihm sich wieder zu der Höhe geschwungen haben, worauf er bey Betrachtung dieser Gegenstände sich befand. Er erkannte die symbolische Natur des Schönen, daß es nämlich die sinnliche Erscheinung von etwas geistigem ist; und indem er ein höchstes himmlisches Urbild des Schönen annimmt, setzt er es als Idee, d. h. als etwas worauf unser Geist mit einem unendlichen Bestreben gerichtet ist.

[9g] Seine Kunstlehre findet sich hauptsächlich in der Republik, natürlicher Weise, da sein Gesichtspunkt für die Poesie und Kunst ganz politisch war. Am berüchtigsten ist daraus der Satz geworden, daß Plato die Poeten aus seinem Vernunftstaat verbanne, womit man sie häufig geneckt hat. Allein erstlich ist dieß nicht in der Allgemeinheit zu verstehen, wie es gewöhnlich genommen wird: es galt nur die Dichter, welche

er die nachahmenden nennt, d. h. die epischen und besonders die dramatischen; den lyrischen wollte er den Zutritt vergönnen, sie jedoch einer strengen Gesetzgebung unterwerfen; auch sollte es nicht auf eine unziemliche Art sondern mit aller Höflichkeit geschehen. Wir wollen nicht argwöhnen, der göttliche Plato habe die Dichter deswegen aus seiner Republik verbannen wollen, weil er nicht in die ihrige hatte aufgenommen werden können, weil er nämlich selbst verunglückte Versuche in der Poesie gemacht hatte; aber an die uralte Feindschaft welche zwischen den Poeten und Philosophen obwaltete muß man sich dabey erinnern, auch an den damals schon beginnenden Verfall der Poesie. Manche seiner Beschuldigungen passen nur auf die Zeitgenossen, wie z. B. der Vorwurf, der Dichter befördre durch unmäßige Rührung die Leidenschaftlichkeit der Gemüther, bestimmt den [9b] Euripides zu treffen scheint. Genug, wiewohl Plato sonst die Würde des Dichterberufs anzuerkennen scheint, den Dichter einen Dollmetscher der Götter, ein heiliges, leichtes, geflügeltes Wesen nennt, und seine Begeisterung unter dem Bilde einer religiösen Weihe schildert, so scheint er dieß alles in der Republik zu vergessen und argumentirt gegen die Poesie als eine Unsittlichkeit, und Trug und Irrthum befördernde Kunst mit großer Schärfe. Das erste beweist er besonders durch die unwürdigen Vorstellungen von den Göttern welche die Dichter verbreiten, und durch ihre Begünstigung der Leidenschaften auf Unkosten der Vernunft; das zweyte gründet sich auf die Natur der Nachahmung, und einen sinnreichen Beweis vom Unwerth jener Täuschung, welche der Dichter und Mahler beabsichte. An einer Stelle sieht Plato ein, die Nachahmung des Künstlers sey ein bloßes Spiel, und gesteht der äußern Form der Poesie, dem Sylbenmaß und Rhythmus eine große Macht der Bezauberung über das Gemüth zu. Wäre er auf dieser Spur fortgegangen, so hätte er erkennen müssen, daß eben dieses Spiel, diese Bezauberung das wesentliche Ziel der Künste sey. Allein es scheint er wollte ihren Werth nun einmal [10a] nach heteronomischen Grundsätzen beurtheilen: es war gleichsam eine Repressalie gegen die Eingriffe der Poesie in

das Gebiet der Wahrheit und Sittlichkeit. Die Dichter verkannten selbst ihre Bestimmung, indem sie sich für göttliche Seher und weise Lehrer des Volks ausgaben, Plato konnte sie also auch wohl verkennen. Seine scharfsinnigen Angriffe sind deswegen merkwürdig, daß man einsieht, die Kunst sey nicht anders zu retten, als daß sie auf alle Ansprüche jenseit ihrer Gränzen, auf dem Gebiete der Wahrheit und Sittlichkeit, Verzicht leistet, innerhalb derselben sich aber als unabhängig behauptet. — Rousseau hat in neueren Zeiten (vornämlich in seinem berühmten Briefe an D'Alembert) diese Angriffe wiederhohlt, und besonders wie Plato gegen die nachahmenden Dichter, nämlich das Schauspiel geeifert; er hat aber schwerlich etwas vorgebracht, wovon der Keim nicht schon im Plato läge, sondern dieß nur rhetorisch ausgeführt.

Vom A r i s t o t e l e s haben wir vollständig seine R h e t o r i k und einen Theil der P o e t i k. Jene betrachtete er durchaus nicht als eine freye Kunst, sondern als eine Kunst des Verstandes, und Schwester der Dialektik, mit der sie den gemeinschaftlichen Zweck habe zu überzeugen. Sie unterscheide sich nur dadurch von ihr, daß die Dia- [**10b**] lektik strenge wissenschaftlich verfahre, die Rhetorik aber die faßlichsten Beweise auswähle und sie auf populare Art behandle. In den beyden ersten Büchern handelt er davon, woher die Beweisgründe zu nehmen, wodurch der Hörende so oder so zu affiziren und seine Meynung für den Redenden zu gewinnen sey. Erst im 3ten Buche kommt er auf den wohlgefälligen Ausdruck und Vortrag, doch läßt er sich nur nothgedrungen und misbilligend hierauf ein: dieß sey nur Nebenwerk das bloß durch die Verderbtheit der Zuhörer so großen Einfluß bekommen habe. Er verlangt, daß die Menschen reine Vernunftwesen seyn sollen, auf die bey einem ernsten Geschäfte Wohlgefallen und Misfallen gar keinen Einfluß haben müsse. Man findet beym Aristoteles nur die ersten Grundzüge der Lehren von der Diction und vom Numerus, aber gar nicht wissenschaftlich aufgestellt, so daß z. B. auch seine Gränzbestimmung zwischen rednerischer und poetischer Diction sehr schwankend ausfällt, und sich auf gar nicht haltbare Gründe stützt. Sein Hauptverdienst bey

dem ganzen Werk war wohl, daß er der eitlen Schönrednerey in den Weg getreten, wozu die Griechen besonders geneigt waren.

Von der Poetik haben wir nur ein Frag- [10c] ment, und auch das vielleicht nur im Auszuge. Diese verstümmelten und interpolirten Blätter spielen aber eine große Rolle in der Geschichte der Dichtkunst und ihrer Theorie, indem sie zu einer Autorität ohne Gleichen gelangt sind. Man hat sie für den ästhetischen Stein der Weisen gehalten, sie ohne Ende übersetzt (Dacier, Batteux, Curtius) und commentirt, die Engländer Twining und Pope in ganzen Quartanten. Dabey hat man ihn unaufhörlich misverstanden und sogar verdreht. Die letzte rührt eben von der Autorität her, man wollte ihn mit seiner Praxis in Übereinstimmung bringen. So prüfte Corneille erst am Ende seiner Laufbahn, seine ohne Rücksicht auf den Aristoteles geschriebnen Tragödien nach den Regeln desselben, und meynte man könne sich dabey wohl eine kleine günstige Auslegung erlauben. Nach misgedeuteten Äußerungen des Aristoteles schrieb Voltaire seine Merope, und gab den Augenblick vor der Wiedererkennung für die erste aller tragischen Situationen aus. Lessing glaubte im Aristoteles, wenn er nur recht verstanden würde, einen poetischen Euklides zu finden, das heißt, die Lehrsätze der Poetik seyen durch ihn zu solcher Evidenz gebracht wie die mathematischen. Diese Art von Evidenz findet zuvörderst bey diesen Gegenständen überhaupt nicht Statt; allein durch den Zu- [10d] satz: wenn er nur recht verstanden würde, hebt Lessing selbst seine Behauptung wieder auf, denn welch ein Mathematiker wäre das, dessen Sätze von streitiger Bedeutung seyn könnten. Es ist fast unbegreiflich, wie Lessingen die Widersprüche, worin sich Aristoteles verstrickt, entgehen konnten, da sie sich fast mit Händen greifen lassen. Da er einmal ein Evangelium aus ihm machte, so hätte er immerhin wie von den Evangelisten, eine Harmonie der Poetik schreiben mögen. Als scharfer Denker und Unterscheider in allem, was keinen eigentlichen Kunstsinn foderte, mußte Aristoteles freylich dem Lessing, der ein auf eben die Art einseitiger Kunstrichter war, sehr zusagen. — Die Wider-

sprüche im Aristoteles gereichen ihm sogar zum Lobe, denn sie beweisen, daß er ein redlicher Forscher war, der niemals einer Hypothese zu lieb, sich Thatsachen wegläugnete, und freylich konnte er auf die Art wie er es angriff das Räthsel nicht befriedigend lösen. Denn seine Ansicht und Beurtheilung der Poesie ist bloß logisch und physisch; d. h. er bemerkt in ihr nur das, was der Verstand wahrnehmen kann, und zergliedert und classifizirt das Vorhandne wie jedes andre Naturprodukt ohne Rücksicht auf Schönheit. Er war ein redlicher und scharfer [10e] Beobachter, so weit das Maß seiner Einbildungskraft und seines Gefühls reichte; er hatte viel Sinn für das Richtige, Schickliche, Feine; er geht bey seiner Beurtheilung von Gedichten überall auf logischen Zusammenhang, auf Consequenz in den Charakteren, auf technische Zweckmäßigkeit; er will ein Gedicht sogar als ein organisches Ganzes betrachtet wissen; aber der Begriff einer eigenthümlichen poetischen Einheit fehlt ihm durchaus. Man sieht an manchen Stellen, daß er unbefriedigt mit dem laxen empirischen Begriff von Poesie nach allen Seiten herum forschte, ohne aus Mangel an poetischem Sinn das Rechte treffen zu können. Für die Theorie leistet daher die Poetik wenig, hauptsächlich nur negativ, daß man sieht, wie unzulänglich diese Mittel sind, eine zu Stande zu bringen. Für die Geschichte der Griechischen Poesie ist sie aber sehr wichtig wegen der verlohren gegangnen Werke, die Aristoteles noch vor Augen hatte; und doch hat man sie von dieser Seite noch am wenigsten studirt und benutzt.

Das übriggebliebne Stück der Poetik handelt nur die Tragödie und die Epopöe ab, die Komödie wird bloß im Vorbeygehn erwähnt, und von der lyrischen Gattung kommt gar nichts vor. Wir werden auf seine Behauptungen über die erstgenannten beyden Gattungen Rücksicht nehmen wenn wir von ihnen reden: das Bestreben der Neueren, nach den Regeln des Aristoteles Tragödien und Heldengedichte zu verfertigen, führt uns auf sie zurück. [1])

---

[1]) Dritte Stunde. *(Schluss.)*

[10 f] Seine allgemeineren Lehren über die gesamte Kunst reduciren sich großentheils auf den Grundsatz der Nachahmung. Er dehnt nämlich diesen Begriff weiter aus als Plato, und erklärt nicht nur die gesamte Poesie und die Mahlerey sondern auch die Musik und Tanzkunst für nachahmende Künste. Die Poesie sey aus folgenden zwey natürlichen Ursachen entsprungen: 1) aus dem Nachahmungstriebe des Menschen; 2) aus dem allgemeinen Vergnügen an der Nachahmung, welches wieder von dem allen eingepflanzten Triebe nach Erkenntniß herrühre. In der letzten widerspricht sich Aristoteles selbst: kennen wir den Gegenstand schon, so lernen wir nichts aus der Nachahmung; kennen wir den Gegenstand noch nicht, so ist es nicht die Nachahmung, was uns ergötzt, sondern nothwendig etwas anders, wie er selbst an dem Beyspiele eines Porträts von einem uns unbekannten Originale eingesteht. „Die andre dergleichen Ursache" des Ergötzens war es eben, was ihm ein ewiges Geheimniß blieb.

Durch den in die Theorie eingeführten Begriff der Nachahmung hat Aristoteles wo möglich noch mehr Unheil angerichtet als durch seine Lehren über das Drama und Epos. Freylich zum Theil ohne seine Schuld; denn die Thatsache welche er aufstellt: die schönen Künste sind [10 g] nachahmend; ist ganz verschieden von dem Grundsatze, worein viele Neuere sie verwandelt haben: die schönen Künste *sollen* die Natur nachahmen. Jedoch setzte Aristoteles iriger Weise das ganze Wesen der schönen Kunst in die Nachahmung. Wir läugnen nicht, daß wirklich ein nachahmendes Element in ihr sey, aber das macht sie noch nicht zur schönen Kunst; vielmehr liegt dieß eben in einer Umbildung des Nachgeahmten nach Gesetzen unsers Geistes, in einem Handeln der Phantasie ohne äußerliches Vorbild. — Aristoteles ist auch nicht auf die Art zu retten, daß man annimmt, er habe unter Nachahmung eigentlich Darstellung gemeynt; er führt uns gar zu sehr auf das eigentliche Nachahmen hin.

Wie sich nun dieser Grundsatz der Nachahmung, dessen Stifter Aristoteles war, bey den Neueren mannichfaltig anders gewandt und modifizirt hat, und in veränderter Gestalt

bis auf unsre Zeiten immer wiedergekommen ist, werde ich bey der Übersicht dessen zeigen, was die neueren Theoristen geleistet.

Wir kommen nun auf die rhetorischen Schriften des Cicero und Quinctilian. Beyde haben vorzüglich eine praktische Tendenz, sie gehen auf Bildung eines vollkommnen Redners, und hierin hat Cicero einen großen [10 h] Vorzug vor dem Quinctilian, indem er selbst als politischer Redner eine so große Rolle gespielt hatte, weswegen alles das bey ihm vortrefflich ist, was die Berührungspunkte der Politik und Redekunst betrifft, so wie auch die besondern Bestimmungen welche die letzte durch den römischen Nationalgeist erhielt. Quinctilian hingegen brachte sein Leben damit hin, die Jugend in der Redekunst zu unterrichten, und die politische Wichtigkeit der Beredsamkeit war damals schon sehr gesunken.

Wissenschaftlichen Geist hatte Cicero durchaus nicht. Er war ein Popular-Philosoph, und Eklektiker, theils aus Neigung und Anlage, theils weil er glaubte, daß das dem Redner am besten zu Statten komme. Auch hätte ihm, wenn er streng wissenschaftlich hätte seyn wollen, die Lateinische Sprache große Hindernisse in den Weg gelegt, in der er sich erst selbst eine Kunstsprache schaffen mußte, wobey es sehr schwer war Dunkelheiten und Unbestimmtheiten zu vermeiden.

Was die Abschnitte seiner Schriften betrifft, welche von der Redekunst als einer eigentlich schönen Kunst handeln, so ist er in die Lehre von der Diction, vom Schmuck der Rede eben nicht tiefer eingegangen als seine [11 a] Vorgänger, und seine Vorschriften gehen mehr aufs allgemeine. Über den Numerus ist er zwar viel weitläuftiger als Aristoteles und widerspricht diesem auch in vielen Punkten, seine Äußerungen hierüber sind aber nicht von Verwirrung frey. — Bey ihm findet man auch treffliche Bemerkungen über den mündlichen Vortrag des Redners. Merkwürdig ist noch seine Untersuchung über den Witz und Scherz, worauf als auf eines der mächtigsten Mittel der Beredsamkeit er einen großen Nachdruck legte. [Apologie für den Gebrauch des Scherzes in literarischer Polemik.]

Man muß eingestehen, daß Quinctilian kein ausgezeichneter

und origineller Kopf, sondern mehr ein fleißiger Gelehrter von gesundem, vielfältig durchgearbeitetem Urtheil war. Er hat das, was er bey seinen Vorgängern fand, benutzt und zusammengestellt, und es in dem grammatischen und philologischen Theile mit einem Detail eigner Bemerkungen vermehrt. Mit Unrecht hat man ihn zu einem Kunstrichter im Felde der Poesie erheben wollen. Er giebt zwar eine Menge Urtheile über Griechische und Römische Dichter, aber sein Hauptgesichtspunkt dabey ist ihre größere oder geringere Tauglichkeit junge Declamatoren künstlich schwatzen zu lehren.

Diese drey Schriftsteller: Aristoteles, [11 b] Cicero und Quinctilian, sind es nun, welche den Begriff der Neuern von der Redekunst (besonders den Schulbegriff) bestimmt haben und als höchste Autorität darin gelten, da doch Dionysius von Halicarnaß sie zu einer weit reineren Kunstansicht und einem richtigeren und umfassenderen Begriff der Redekunst hätte erheben können. Er beschränkte ihn nämlich nicht auf die Beredsamkeit in öffentlichen Reden, sondern erweiterte ihn zum Begriff der schönen Komposition in Prosa überhaupt, so daß er auch Geschichtschreiber und Philosophen als Redekünstler betrachtete, und zwar nicht bloß im Styl und der Darstellung im Einzelnen, sondern in der ganzen Anlage des Plans. So vergleicht er den Herodot und Thucydides als Künstler mit einander, und nennt die Werke beyder schöne Gedichte, doch sey die Schönheit des Herodot die freundliche, die des Thucydides die furchtbare. Wir haben von ihm noch eine Anzahl Beurtheilungen und Charakteristiken alter Redner und Historiker, wobey er immer von rein künstlerischen Gesichtspunkten ausgeht, z. B. die Schreibart des Isokrates mit den Kunstwerken des Phidias und Polyklet, die Prosa des Lysias mit den Bildern des Callimachus und Calamis vergleicht. Bey seinem tiefen Studium [11 c] und inniger Bewunderung für die alten Muster, ist er doch keinesweges blind für ihre Mängel, sondern kritisirt sie auf das schärffste. Seine Charakteristik vom Styl des Plato.

Wir haben von ihm nur noch Ein theoretisches Werk: von der Zusammenfügung der Wörter, welches also die eine

Hälfte der Lehre vom Styl umfaßt, da die andre sich mit der Wahl der Wörter beschäftigt. Er handelt hierin sehr umständlich vom Numerus, sowohl dem oratorischen als poetischen und subtilisirt dabey vielleicht zu sehr. Auf die Praxis der modernen Dichter und das Urtheil ihrer Kunstrichter hat er durch seine Lehre von der nachahmenden Harmonie des Verses den größten Einfluß gehabt, und einiges Unheil damit angerichtet.

Longin macht auf alle Art den Beschluß, der letzte der Zeit und dem Werthe nach. Er war ein Sophist und Rhetor des dritten Jahrhunderts, und man hat von ihm eine Schrift über das Erhabne, die erste aesthetische Abhandlung dieser Art, die wir haben. Sie ist schlecht in blumenreichen Phrasen geschrieben, voll Declamation, leer an Begriffen und noch mehr an Ordnung darin, und dem Geiste nach schon völlig modern. Die reine Kunstansicht des classischen Alterthums ist mit einer sentimentalen Ansicht der Kunst, als wenn sie Natur wäre, vertauscht, [11[d]] und so wie er in seinen Vergleichungen alle Kunststyle und alle Gattungen durch einander wirft, so nimmt er auch den Homer und die Bücher Moses auf Einen Fuß. Man kann ihn eigentlich den Erfinder der empfindsamen Aesthetik nennen.

Wie die Neueren überhaupt bey ihrem Studium des Alterthums meistens sich an das untergeordnete und abgeleitete, statt des ursprünglichen und großen gehalten haben, so ist es ihnen auch mit den Schriftstellern ergangen, welche über die Kunst philosophiren. Man ist unbekümmert darum gewesen, die göttlichen Philosopheme Plato's zu enthüllen, dagegen hat man den trocknen Sätzen des Aristoteles immer von neuem den Saft ausgepreßt; in der Redekunst hat man sich an die logischen und politischen Lehrer derselben, den Aristoteles, Cicero und Quinctilian gehalten, ohne sich zu dem eigentlich artistischen, dem Dionysius zu erheben; und letztlich hat man sich noch mit dem Longin behängt, ihn übersetzt und studirt, und seine Ansichten haben sich bis auf die neuesten Zeiten fortgeerbt. [Boileau hat ihn übersetzt. Sogar Klopstock hat sich bestechen lassen und hielt viel vom Longin.]

Neuere theoretische Schriftsteller über die Kunst. Es giebt ihrer unzählige, von denen wir hier unmöglich eine vollständige Literatur aufstellen können, die in Blankenburgs Anmerkungen zu Sulzers Wörterbuch umständlich zu finden ist. Um uns in diesem [11e] Chaos nicht zu verlieren, werde ich allgemeine Gesichtspunkte aufstellen, wornach sich ihre Bemühungen classifiziren, und eine Übersicht davon geben läßt.

Zuvörderst je nachdem die Untersuchung beym Zergliedern von etwas schon vorhandnem stehen blieb, oder eine praktische Wendung auf etwas erst hervorzubringendes nahm, betraf sie entweder das Wesen des Schönen oder das Verhältniß von Natur und Kunst. Im ersten Fall konnte sie meistens den Übergang zu wahrhaft praktischen Vorschriften für die Kunst nicht finden, im zweyten gedieh sie selten auch nur bis zur Form einer Theorie, sondern stellte nur eine unbewiesene oder sich auf Autorität berufende Maxime auf.

Die Methode bey der Analyse des Schönen war meistens die, daß man das Schöne zuerst ganz allgemein nahm, es hierauf in das Schöne im eigentlichen Sinne und in das Erhabne eintheilte, dann die Unterarten von jedem, z. B. von diesem: Das Würdige, Prächtige, Feyerliche, Ernste, Schreckliche, von jenem: Das Anmuthige, Zärtliche, Niedliche u. s. w. definirte und an Beyspielen entwickelte. Wenn man nun wußte was diese Beschaffenheiten wären, d. h. wenn man gute Namenserklärungen davon im Kopfe hatte, so war man für die Ausübung der Kunst, oder auch nur für das bessere Verstehen und Beurtheilen von Kunstwerken um nichts gebessert. [11f] Denn niemand konnte darnach eine Anweisung geben, ob und wie sich ein Kunstwerk aus lauter zu einer dieser Classen gehörigen Bestandtheilen zusammenbauen lasse; oder wenn man nothwendig aus mehren etwas brauchte, welche Mischungen erlaubt und die besten wären. [Kants seltsame Vorstellung, wie sich Darstellung des Erhabnen, in einem gereimten Trauerspiele, in einem Oratorium oder Lehrgedicht mit der Schönheit vereinigen lasse.] Mit einem

Worte diese Begriffe können erst dadurch wahren Gehalt bekommen, daß sie innerhalb der Sphären der verschiednen Künste, und im Bezug auf die Form ihrer Darstellungen betrachtet werden, welches eben nicht geschah, und wohin man bey der anfangs genommenen Wendung durchaus nicht gelangen konnte.

Diese praktische Unfruchtbarkeit der allgemeinen Abhandlungen über das Schöne, hat sich daher bis auf die neuesten Zeiten immer wiederhohlt, und Kants Kritik der aesthetischen Urtheilskraft ist gar nicht davon ausgenommen. Er selbst gesteht die Unzulänglichkeit seines Buchs in dem was die schönen Künste betrifft, ein; und die Sünden seiner Nachbeter, welche nach dem gewöhnlichen Zuschnitt einer Theorie der schönen Wissenschaften in dem allgemeinen Theile seine Sätze ohne den Schatteu eines eignen Gedankens auswässern, und dann über die Poesie und Beredsamkeit etwas althergebrachtes aus Lessings oder Engels Schriften oder gar aus dem Batteux anhängen, was mit jenem nicht im geringsten Zusammenhange steht, werden ihm billig nicht zugerechnet. [11g] Aber auch der einsichtsvollste Kenner der zugleich Philosoph ist, wird schwerlich im Stande seyn, aus den Grundsätzen der Kritik der Urtheilskraft etwas zu einer Theorie der Künste taugliches abzuleiten. Das Resultat des Ganzen ist daher eigentlich bloß negativ, wie wir bey Beleuchtung desselben näher sehen werden.

Das größte Unheil bey den Untersuchungen über das Schöne hat es angerichtet, daß man Kunst und Natur dabey so durch einander warf, und die Beyspiele der sogenannten aesthetischen Eigenschaften, ohne Unterschied aus beyden nahm, wo man sie irgend vorzufinden glaubte. Bey den Naturgegenständen wußte man das sentimentale Wohlgefallen, was sich in ihre Betrachtung mischt, nicht gehörig von dem was eigentlich an ihnen die poetische Phantasie und den Kunstsinn ergötzt, abzusondern. Aus Kunstwerken hingegen riß man meistens Partien zu Beyspielen heraus, besonders einzelne Gedanken und Bilder aus Dichtern; man betrachtete sie ohne Rücksicht auf das Ganze worin sie sich befinden, da doch in

einem ächten Kunstwerke alles nur relativ auf dasselbe existirt; hiedurch mußte folglich ihr ganzes Wesen alterirt werden, sie sanken zu bloßer Natur herab, d. h. dergleichen Theile von Kunstwerken, so fragmentarisch isolirt, hatten vor zufällig sich darbietenden Eindrücken aus der ohne Zuthun menschlicher Kunst vorhandnen Welt nichts voraus.

[11b] Durch diese Ansichten des Schönen wurden denn auch die vom Verhältniß der Natur und der Kunst vorläufig verwirrt, da diese letzte Untersuchung praktisch hätte weiter führen können, wenn man sie zuvörderst vorgenommen, und die über das Schöne ihr untergeordnet hätte. Die Kunst wurde auf beyden Seiten übel berathen, und alles mußte nothwendig auf Sentimentalität und Naturalismus hinaus laufen.

Wir wollen zuerst die Resultate der bisherigen Untersuchungen über das Schöne näher beleuchten. Es versteht sich, daß wir nicht alle die hundert Definitionen, die man davon gegeben hat, einzeln durchgehen können; dieß ist aber auch nicht nöthig: denn bey allen Abweichungen im Ausdruck wiederhohlen sie sich doch sehr, und man sieht besonders die Begriffe von Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit, Schicklichkeit und Verhältniß immerfort wiederkehren. Statt auf den Mittelpunkt zu gehen und in das innerste Wesen zu dringen, hat man sich oft begnügt ein einzelnes Merkmahl herauszugreifen, das, je nachdem man bey dem Worte schön, den umfassenderen Sprachgebrauch vor Augen hatte, oder seine Beobachtung einseitig beschränkte, entweder zwar auf alles Schöne, aber nicht ausschließend paßte, oder nur bey speziellen Gattungen desselben als Bedingung nicht als eigentliche Grundlage zutraf. Diese Beschreibungen (denn eigentliche Definitionen [12a] sind es nicht) enthalten also allerdings etwas wahres; allein sie sind grundfalsch, sobald sie für erschöpfend und einzig gültig ausgegeben werden.

Von jener ersten Art (zu weit und unbestimmt) ist die so häufig wiederhohlte Definition: das Schöne sey Einheit in der Mannichfaltigkeit. Dieß scheint überhaupt nur die Beschreibung von einem Ganzen zu seyn, denn ein Ganzes besteht immer aus Theilen, die, in so fern sie von einander

unterscheidbar seyn sollen, mannichfaltig seyn müssen. Unläugbar ist es daß dem zu Folge jede mathematische Figur schön seyn müßte, und noch in weit höherem Grade jede Organisation, sie möchte unserm Sinne noch so häßlich erscheinen. Ja jeder Begriff wäre schon etwas schönes, weil er unstreitig mannichfaltige Merkmale in eins zusammenfaßt. Und in so fern in unserm Bewußtseyn durch die ganze Mannichfaltigkeit unsrer Vorstellungen die Einheit des Ichs stätig hindurch geht, müßte es selbst schön seyn, und wir könnten dem Schönen eigentlich in keinem Augenblicke unsers Daseyns entgehen. Man kann also nur sagen, das Schöne sey unter anderm und mit vielen andern Dingen auch Einheit im Mannichfaltigen.

Ein Beyspiel der andern Art (zu enger und partialer Bestimmungen) ist die [12 b] Wellenlinie, worauf Hogarth alle Schönheit der Form reduciren wollte. Wir werden noch Gelegenheit haben, dieß wieder zu berühren, wann in Rücksicht auf bildende Kunst von der Schönheit organischer Körper die Rede seyn wird. Auf ähnliche Art hat ein Deutscher Philosoph nach der Bemerkung, daß an sichtbaren und hörbaren Gegenständen die Stätigkeit der Übergänge von einem Tone, einer Farbe zur andern, und auch in den Umrissen der Form gefällt, die Schönheit überhaupt als die leichte Allmählichkeit bezeichnet. So eng diese Definition von einer Seite ist, so möchte sie doch noch zu weit seyn; es ist ganz treffend dagegen eingewandt worden, die sogenannte gelbe Postkutsche, die freylich allmählig genug von Leipzig nach Dresden kömmt, müsse alsdann wohl außerordentlich schön seyn.

Der Grundirrthum bey allen diesen Untersuchungen war der, daß man die Existenz schöner Gegenstände für zufällig, und die Art wie das Gemüth von ihnen affizirt wird, bloß für ein psychologisches Phänomen hielt. Die empirische Psychologie, eine nunmehr fast verschollene Wissenschaft, unternahm durch Beobachtung dessen was im menschlichen Geiste so dann und wann vorgeht, die Natur desselben zu erforschen; ein unmögliches und widersinniges Beginnen. Man wollte eine Experimentalphysik der Seele zu Stande bringen; die eben genannte Wissenschaft würde ohne leitende Ideen über

die Natur [12c] auf die sich auch der am meisten empirische Naturforscher bey seinen Beobachtungen bezieht, er mag es sich noch so sehr abläugnen, ein bloßes blindes Tappen seyn. Wenn man sich aber die gesamte Natur als ein selbstbewußtes Wesen denkt, wie würde man die Zumuthung an sie finden: sich selbst vermittelst der Experimentalphysik zu studiren? Und doch ist die Zumuthung des empirischen Psychologen an den menschlichen Geist keine andre. Dieser hat die Fähigkeit sich selbst unmittelbar anzuschauen, worin ja eben das Bewußtseyn besteht; dadurch wird er in den Stand gesetzt sein Daseyn an der Wurzel zu ergreifen, welches Speculation heißt: und wenn er so von dem einzigen festen Punkte ausgeht, wird er auch seine Existenz unter individuellen Bedingungen und in scheinbar zufälligen und anomalischen Zuständen verstehen lernen. Nimmt er aber einen so verkehrten Umweg, daß er den menschlichen Geist gerade da, wo er sich selbst beynahe verlohren hat, in Träumen, in der Zerrüttung der Leidenschaften, im Trübsinn und Wahnsinn, ursprünglich erforschen will, so wird er die ewigen Gesetze seiner Wirksamkeit, die auch hierin noch bestimmend sind, unfehlbar verkennen; sie entweder ganz wegläugnen, oder das Nothwendige und Unabänderliche zum Abgeleiteten und Zufälligen machen, wie man es denn auch erlebt hat, daß dergleichen [12d] psychologische Philosophen (die Französischen Encyklopädisten gehören großentheils dahin) die Moralität aus bloßen Angewöhnungen, und die Überzeugungen der Vernunft aus Vorurtheilen entstehen ließen. Da sie nun so aus den speziellsten Erscheinungen das allgemeinste ableiteten, jene doch aber auch nicht unerklärt lassen wollten, so nahmen sie natürlich ihre Zuflucht zu grundlosen Hypothesen, und so endigte die ganze Philosophie in gewissen Fibern des Gehirns, die zwar kein Mensch gesehen hatte, die aber eben deswegen um so bequemer zu regieren waren, und mit deren Vibrationen sie alles mögliche beliebig zu Stande brachten.

Ich habe mich ein wenig umständlicher hierauf eingelassen, weil die psychologische Betrachtungsart von den Wirkungen der schönen Künste noch gar nicht ganz ausgestorben ist, nach

welcher die Poesie leicht mit dem Träumen oder der Verrücktheit in eine nicht erwünschte Parallele kommen kann. Es ist noch nicht gar lange her, daß die Lehre von der Ideenassociation eine große Rolle in den Theorien der Künste spielte. Diese besteht nämlich in der Beobachtung, daß die Vorstellungen nach gewissen Verwandtschaften, oder auch weil sie einmal zufällig coexistirt haben, einander wieder erwecken. Einige meynten das Wohlgefallen am Schönen beruhe hauptsächlich auf den associirten Vorstellungen, und wo ich nicht irre [12e] ist Diderot noch in seinen Versuchen über die Mahlerey nicht frey hievon. Eine Vorstellung soll demnach deswegen gefallen, weil sie andere erweckt. Aber warum gefällt es uns, diese Vorstellungen in uns erweckt zu sehen? Vermuthlich weil sie wiederum andere erwecken, und so ins endlose fort. Eine Sache wäre demnach deswegen schön, weil einem alles mögliche andere bey ihr einfällt. Niemand hat mit dieser Lehre ein größeres Unwesen getrieben als die Englischen Theoristen, welche die Schönheiten einer Menge poetischer Stellen darnach zergliedern. In so fern die Ideen-Association auf einer wesentlichen Verwandtschaft beruht, wie z. B. die zwischen Ursache und Wirkung ist, wird sie gar nicht empirisch bestimmt, und wir brauchen sie daher auch nicht durch Beobachtung kennen zu lernen; sie ist keine Sache der Angewöhnung, sondern der menschliche Geist giebt sich darin selbst das Gesetz. Auch die zufälligen Ideen-Verknüpfungen sind leider sehr mächtig in uns, ohne Widerstand lassen sich aber nur schwachsinnige Menschen von ihnen regieren, die, wie man sagt, vom hundertsten ins tausendste kommen. Darin zeigt sich eben die Freythätigkeit des Geistes, daß er die Folge seiner Vorstellungen selbst bestimmt; und diese seine Selbstherrschaft soll sich in der Kunst ganz besonders offenbaren.

Bey der bloß psychologischen Betrachtung des Schönen bleibt immer die Frage unbeantwortet: woher es kommt, daß es überhaupt [12f] etwas Schönes giebt, oder welches einerley ist, daß unser Gemüth Empfänglichkeit dafür hat. Home nimmt deswegen sehr treuherzig und drollig zu einer physikotheologischen Erklärung seine Zuflucht. (Diese besteht nämlich

darin, daß die Weisheit und Güte Gottes bewundert wird, weil sie die Natur so oder so eingerichtet hat. Nachher findet sichs nicht selten, daß die Natur nicht so eingerichtet ist, und der Ruhm der göttlichen Eigenschaften liefe also wirklich Gefahr, wenn ihm die Kurzsichtigkeit dieser Philosophen etwas geben oder nehmen könnte.) Home meynt also Gott habe nach seiner Weisheit und Güte dem Menschen den Geschmack am Schönen angeschaffen, weil selbiger viel beytrage, die umgebenden Gegenstände angenehmer für uns zu machen, und dadurch unsre Glückseligkeit zu befördern. Hernach sagt er: „Da das Schöne oft zugleich das Nutzbare ist, so giebt uns diese Neigung für das Schöne noch einen Antrieb, unsre Felder anzubauen, und unsre Manufacturen zu verbessern.“ Die Schönheit soll also ökonomische Dienste leisten, und Gott soll schon gleich bey der Schöpfung für den Flor der Englischen Manufakturen Sorge getragen haben.

So viel über die mangelhafte Art über diese Gegenstände zu philosophiren, oder vielmehr nicht zu philosophiren. Eigentliche Systeme [12s] über das Schöne kann es nur drey geben: entweder man sucht es in der intellektuellen Welt, oder in der sinnlichen, oder in keiner von beyden, sondern eben auf dem Übergange von einer zur andern. Im ersten Falle wird das Schöne bloß eine verkleidete Vollkommenheit seyn, und dadurch den Geist befriedigen, im zweyten ist es eigentlich körperlich und seine Wirkung läuft auf sinnliches Vergnügen hinaus, im dritten schwebt es zwischen beyden. Diese Systeme sind nun auch wirklich aufgestellt. Das erste, welches man das *rationale* nennen kann, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Baumgarten in Deutschland, wo es auch am meisten Anhänger fand. Das entgegengesetzte *empirische* ist mit der meisten Methode von Burke bearbeitet, mehr oder weniger ausgebildet zeigt es sich in einer Menge Schriften der Engländer, Franzosen und Deutschen. Der Widerspruch dieser einseitigen Theorien führte den aesthetischen *Skeptizismus* herbey, wodurch die *Kritik* der aesthetischen Urtheilskraft vorbereitet und veranlaßt ward.

Da das Schöne so offenbar sinnlich geistiger Natur ist,

so konnten jene beyden Lehren nur in solchen philosophischen Systemen consequent durchgeführt werden, die entweder das Sinnliche oder das Intellektuelle im Menschen unterdrückten und es ganz auf die andre Seite hinüberzogen, das Sinnliche entweder zu dem Negativen in unsren Vorstellungen oder zu dem einzigen positiven machten, und dieß findet sich denn auch so. Das rationale kam in der Wolfischen Schule zum Vorschein, welche das Anschauen eigentlich läugnete, [12 h] und im menschlichen Geiste nichts als Denken statuirte; das empirische hingegen in der Schule der neueren Lockianer, die alles Denken nicht nur aus sinnlichen Eindrücken entspringen lassen, sondern es auch darauf zurückführen, indem sie die Vorstellungen von gewissen Bewegungen der Gehirnfibern abhängig machten. Siegreich bestritten konnten beyde nur werden aus einem Systeme heraus, welches die Sinnlichkeit wieder in ihre Rechte einsetzte, ohne dem Verstande und der Vernunft die ihrigen zu entreißen, und ein solches ist auch das Kantische. Weil aber dieses in beyden zwar etwas ursprüngliches und wesentliches behauptet (die Anschauungsformen und Categorien) beydes aber als isolirt und schon fixirt im menschlichen Geiste vorstellt, und es nicht als aus der einen untheilbaren Energie desselben hervorgehend gleichsam vor unsern Augen entstehen läßt, so mußte es glücklicher und befriedigender in seinen verneinenden Bestimmungen seyn, als in dem was es selbst setzt. Ein geistreicher Denker hat bemerkt, daß Kant durch den Satz es finde sich im Menschen Sinnlichkeit und Verstand eigentlich nicht viel mehr aussage, als in dem uralten Gemeinspruche liegt, daß der Mensch aus Leib und Seele bestehe. Der transzendentale Idealismus, consequent durchgeführt, wie er es seit Kant geworden ist, zeigt uns nicht nur die nothwendige und nie aufzuhebende Entgegensetzung dieser beyden Seiten der menschlichen [13 a] Natur, sondern auch ihre Einerleyheit in derselben, und ihm ist es daher erst vorbehalten, das Problem des Schönen vollständig zu lösen. Denn aus diesem Systeme läßt sich darthun, daß es dasjenige ist, wodurch wir uns in den Schranken der Endlichkeit und der Trennung in uns, der ursprünglichen Einheit von Geist und Materie, In-

telligenz und Natur, Freyheit und Nothwendigkeit bewußt werden; so daß die Aufgabe der Kunst keine andre ist als das für die Anschauung zu leisten. was die höchste Speculation auf intellektuale Weise bewerkstelligt.

Wir wollen Baumgartens Hauptsätze hier nur in der Kürze vorlegen. Sein ganzes System (man kann es aus Eberhards Theorie der schönen Wissenschaften kennen lernen) steht und fällt mit der Wolfischen Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung nach welcher diese ein verworrenes Denken seyn soll, so daß sich folglich alle Anschauung durch Deutlichmachung in Begriffe müßte auflösen lassen, so daß gar kein Gehalt in unserm Denken zurückbliebe, sondern die bloße Form desselben, aus welcher ja auch Wolf analytisch alles in der Philosophie herausklauben wollte. Ferner muß man den Wolfischen Satz: das Vergnügen entspringe aus undeutlich erkannter Vollkommenheit, welcher unbeweisbar ist, und wobey es befremden muß, daß die deutliche Erkenntniß der Vollkommenheit das Vergnügen nicht erhöht (welches Mendelsohn aus der Schwäche unsrer Natur hat erklären wollen), mit Baumgartens Lehren in Verbindung setzen.

Die Aesthetik hat nach ihm die Vollkommen- [13b] heit der sinnlichen Erkenntniß zum Zweck, sie soll mit andern Worten schön denken lehren, so wie die Logik richtig denken. Die Schönheit definirt er als die sinnlich erkannte Vollkommenheit. Zur Vollkommenheit rechnet er nun theils etwas formales, Übereinstimmung der Gedanken, ihrer Anordnung und Bezeichnung, theils etwas materiales, Reichthum, Größe, Wahrheit, Klarheit, Gewißheit und Lebhaftigkeit der Erkenntniß, welche Eigenschaften aber der Übereinstimmung zur Einheit untergeordnet seyn sollen.

Das Erhabne fällt auf diese Art, als Gegensatz des Schönen in Baumgartens System, ganz weg, und wird bloß zu einer von den materialen Beschaffenheiten, welche dieses haben kann. Wenn man das Erhabne nur in der Kunst betrachtet (nicht wie Kant that, in der Natur), so ist dieß auch ganz richtig, denn das Erhabne, oder Große, erscheint da immer unter schöner Form.

Die Widerlegung kann gleich aus Baumgartens erstem Satze geführt werden. Es ist unmöglich, die Vollkommenheit sinnlich zu erkennen, oder welches dasselbe ist, zu empfinden. Sie ist die Übereinstimmung einer Sache mit ihrem Zweck, welche gar nicht in die Sinne fällt, und worüber nur durch Verstand und Vernunft geurtheilt werden kann.

[13 c] Auch müßte alsdann nach der Wolfischen Lehre vom Vergnügen, alles was dieses hervorbringt für schön erklärt werden, welches doch gewiß seine Absicht nicht war.

Das Genie setzt er in die Vortrefflichkeit der unteren Seelenkräfte. Diese Eintheilung ist, wie man schon bemerkt hat, ganz unstatthaft, das sogenannte höchste und tiefste, Vernunft und Fantasie ist unzertrennlich im menschlichen Geiste verknüpft, und wäre es nicht, so würde man zur Bildung schöner Kunstwerke schwerlich mit den unteren Fähigkeiten ausreichen.

Er wollte in 3 Abschnitten seiner Aesthetik von der Erfindung, der Anordnung und der Bezeichnung schöner Gedanken handeln, ist aber noch nicht einmal völlig mit dem ersten zu Stande gekommen. Es giebt aber eine frühere Abhandlung von ihm über die Poesie insbesondre, worin er sie als eine sinnliche vollkommne Rede definirt, welches unsäglich oft wiederhohlt worden ist.

Man findet bey Baumgarten in seinem barbarischen Latein, seiner Überhäufung mit unnützer Terminologie, seiner schwerfälligen Methode, bey seiner bis zum Lächerlichen gehenden Unbekanntschaft mit den Künsten, doch im einzelnen viel Scharfsinn, vortreffliche [13 d] Bemerkungen, besonders viel Anregungen zu eignem Nachdenken. Sogar die Unabhängigkeit des Schönen vom Intellektuellen und Sittlichen hat er auf gewisse Weise behauptet, wenigstens mehr als man bey seinem System erwarten sollte. Freylich läuft die ganze Ansicht von den unteren Seelenkräften, und dem Schönen als denselben ausschließend angehörig nothwendig darauf hinaus, die Kunst zu einer bloßen Vorübung der Verstandes- und Vernunfterkenntniß herabzusetzen. Dieß gesteht er auch selbst naiv

genug ein, indem er den Einwurf, welchen er vorbringt: die sinnlichen Gegenstände seyen unterhalb der Sphäre des Philosophen gelegen, die Verworrenheit (confusio) sey die Mutter des Irrthums;[1]) folgendermaßen widerlegt: Man müsse Sorge für die Confusion (sinnliche Erkenntniß) tragen, damit nicht die größten Irrthümer daraus entstünden. Die Natur mache keinen Sprung von der Dunkelheit zur Deutlichkeit, sondern gehe aus der Nacht durch die Morgenröthe in den hellen Mittag über. Dieß heißt nun nichts anders, als: der Zweck des Schönen und der Kunst sey, den sinnlichen Menschen allmählig zur Wahrheit zu führen.

Die vornehmsten Schüler oder Nachfolger von Baumgarten in Deutschland sind Sulzer und Mendelsohn. Es würde uns hier zu weit führen, aus einander zu setzen, was [**13**e] sie besondres gehabt. Beyde kehrten dabey von der strengen Methode Baumgartens mehr zur Unwissenschaftlichkeit und Popularphilosophie zurück. Bey Sulzer, der diese Lehren mehr praktisch in Beziehung auf die Künste behandelt hat, sieht man recht deutlich wohin sie führen. Er schärft mit dürren Worten die Lehre ein: der Zweck der Künste sey kein andrer als durch sinnliche Eindrücke zum Wahren und Guten zu leiten, besonders geht er immer auf moralische Zwecke. Lessing hat sich, so viel ich weiß, nirgends ausdrücklich über das Baumgartensche System erklärt; doch scheint er es nach verschiednen Äußerungen als etwas nicht zu widerlegendes vorauszusetzen.

Burke on the sublime and beautiful.

[2]) [Das Empirische System verdient eine etwas ausführlichere Erörterung, weil es der gemeinere Abweg ist. Im Grunde sind alle, welche die Kunst als bloßen Sinnengenuß und

---

[1]) Wenn die Confusion der Gegenstand von Baumgartens Werke war, so hat er das Verdienst ihn gleich durch seine Behandlungsart mit dargestellt zu haben. Er handelt sehr confuse von der Confusion.

[2]) Fünfte Stunde angef*(angen)*.

Raffinement des Luxus betrachten, praktische Anhänger dieser Lehre.]

Burke geht davon aus, es gebe im Geschmack etwas zuverläßiges und allgemeines, welches sich darauf gründen soll, daß die Menschen in Ansehung dessen was ihnen angenehm und unangenehm ist übereinstimmen, weil sie auf ähnliche Weise organisirt seyen; daher auch zum Beyspiel unter den Empfindungen des körperlichen Geschmacks in allen Sprachen das Süße für das Angenehme, das Bittre und Saure für das Widrige gelte. [Bemerkungen über das Wort angenehm.]

Hier zeigt sich gleich der radicale Fehler aller empirischen Theorien, daß sie, um nur irgend etwas haltbares zu haben, sich mit unvollkommnen Inductionen, d. h. mit einer Mehrheit zutreffender Fälle, begnügen müssen, die hier noch oben drein schwer auszumitteln seyn möchte. Die Menschen setzen bey der Mittheilung über ihre Sinnesempfindungen [13r] allerdings Übereinstimmung in demjenigen voraus, was die Gegenstände, aber gar nicht was den Zustand der Empfindenden dabey betrifft; wir streiten mit jemand, wenn er etwas andres als wir zu sehn, hören, riechen behauptet, aber gar nicht, wenn er davon anders affizirt wird.

Die Vergnügungen der Einbildungskraft leitet er von denen der Sinne ab; ihr seyen die Bilder aus eben dem Grunde angenehm und unangenehm, weswegen es die Gegenstände den äußern Sinnen in der wirklichen Gegenwart sind. Doch sieht er wohl ein, daß dieß zur Erklärung des Ergötzens an den Künsten der Einbildungskraft nicht hinreicht, weil dieß auch an Gegenständen statt findet die den Sinnen an und für sich nicht angenehm oder gar unangenehm sind. Er sagt also, die Einbildungskraft finde noch ein Vergnügen an der Ähnlichkeit, also an der Vergleichung mit den Originalen, und hiebey bestimme sich der Grad des Vergnügens nach der Kenntniß der letzten. Dieß ist im Grunde das schon widerlegte Prinzip des Aristoteles, auf den sich Burke auch ohne weiter es zu begründen, beruft. So wenig reicht seine Theorie von den Empfindungen des Schönen und Erhabnen

hin, das Phänomen der Künste zu erklären, daß er dabey etwas ganz fremdes zu Hülfe rufen muß.

Alle Vorstellungen die starke Eindrücke auf den Menschen machen, beziehen sich entweder auf den Trieb der Selbsterhaltung oder der Geselligkeit. Die Leidenschaften, [13g] welche die Selbsterhaltung betreffen, haben es mit Schmerz und Gefahr zu thun. Sie sind schlechterdings widrig, wenn ihre Ursachen unmittelbar auf uns wirken; sie sind ergötzend, wenn wir die Vorstellung von Schmerz und Gefahr haben, ohne selbst in dem Zustande des Schmerzes zu seyn. Das Wohlgefallen daran ist vom positiven Vergnügen gänzlich verschieden (hiemit widersetzt sich Burke der Meynung derer welche das Vergnügen für nichts anders als aufgehobnen Schmerz halten), und alles wodurch es erregt wird, ist erhaben.

Alle Leidenschaften, die nicht aus dem Triebe der Selbsterhaltung herfließen, haben ihren Grund in dem geselligen Triebe, welcher doppelt ist, der Zug der Geschlechter zu einander, und der allgemeinere. Die Liebe als Leidenschaft ist aus beyden gemischt, und ihr Gegenstand ist die Schönheit. Alles was Regungen des Wohlwollens nnd der Zärtlichkeit einflößt, ist schön. Die Quelle der Liebe und folglich auch des Schönen ist das positive Vergnügen.

Hierauf geht Burke die Bedingungen durch, unter welchen das Gefühl des Erhabnen statt findet, und die Beschaffenheiten wegen deren ein Gegenstand schön genannt wird.

Das Schrecken ist in allen Fällen ohne Ausnahme bald sichtbarer bald versteckter das herrschende Prinzip des Erhabnen, und deswegen geben große Kraft, alle gänzlichen Privationen (Leere, Finsterniß, Einsamkeit, Stille), [13h] Größe der Ausdehnung, Unermeßlichkeit, Schwierigkeit, Pracht ꝛc. den Eindruck desselben. Hierauf werden die Eindrücke der körperlichen Sinne durchgegangen, welche mit dem Schrecken verwandt sind, und also das Gefühl des Erhabnen hervorbringen.

Schönheit ist, wenigstens in den meisten Fällen, eine besondre Eigenschaft der Körper, die auf eine mechanische Art,

vermittelst der Sinne, auf die Seele wirkt. Es gehört dazu (comparative) Kleinheit, Glätte, allmählige Abweichungen des Umrisses von der geraden Linie, also sanfte Rundungen, ohne plötzliche Veränderungen und Ecken, ein Ansehen von Zartheit und selbst von Schwächlichkeit. Nach diesen Kennzeichen geht er nun die besondern Eindrücke der verschiednen Sinne durch, in wie fern sie an der Schönheit Antheil haben. In den Farben und Tönen ist das Helle, Reine, dabey nicht allzu Starke und der allmählige Übergang aus einem ins andre schön; für das Gefühl das Glatte und Weiche, und die allmählige Abwechselung der Umrisse; die angenehmen Empfindungen des Geruchs und Geschmacks begreift man unter dem Namen *süß*, und es findet eine allgemeine Übereinstimmung unter den verschiednen Sinnen Statt, so daß die Eigenschaften der Körper, die dem Geruch und Geschmack angenehme [**14a**] Eindrücke machen, denen völlig gleichartig sind, die es bey den übrigen Sinnen thun. Burke meynt nämlich, der Geschmack hänge ab von der Figur und Oberfläche der kleinsten Theile in den Salzen und Oelen, woraus das Süße zusammengesetzt ist. Diesen Sinnen sey also auch das Glatte, Weiche und Sanftgerundete angenehm. — So grob nimmt also Burke die Ableitung des Schönen aus einer mechanischen Wirkungsart, daß er nicht einmal von einer chemischen einen Begriff hat, und alles auf das materiellste und palpabelste zurückführen muß. Dabey sieht man aber, wie dieß empirische Bestreben, alles mit Händen zu greifen, zu Hypothesen seine Zuflucht nimmt, welche uns die schwierigsten und seltsamsten Einbildungen (wie z. B. die Annahme einer großen Mannichfaltigkeit von Figuren der Theile im Flüßigen, welches eine Abwesenheit aller Figur ist) zumuthen.

Man kann hieraus schon erwarten, wie Burke's physiologische Untersuchung über die Veränderungen im Körper, wodurch die Empfindungen des Schönen und Erhabnen hervorgebracht werden, und weswegen sie uns eigentlich angenehm sind, ausfallen mußte, da ihm der Begriff des Or- [**14b**] ganischen nun vollends abgeht.

Die Schönheit bewirkt nach ihm ein Nachlassen aller

festen Theile unsers körperlichen Baues; und in dieser Abspannung der Fibern, wenn sie nicht zu sehr vom natürlichen Ton derselben abweicht, liege der Grund alles positiven Vergnügens. Der allgemeine Sprachgebrauch weise hierauf hin, indem er das Vergnügen immer als etwas auflösendes hinschmelzendes betrachte. — Der Sprachgebrauch, so eine schlechte Autorität er auch hierüber seyn möchte, läßt sich gar nicht einmal so vernehmen: es giebt eben so viel Ausdrücke, die auf einen belebenden Reiz hindeuten.

Das Schrecken besteht in einer unnatürlichen Spannung und gewaltsamen Erschütterung der Nerven; was diese hervorbringt, erregt Schrecken, wenn es auch nicht mit der Vorstellung einer wirklichen Gefahr verbunden ist, und wird also Quelle des Erhabnen. Wir können hiebey Burke nicht ins einzelne folgen, sondern nur im allgemeinen bemerken, daß er sich ziemlich quälen muß um zu beweisen, es sey bey den zum Erhabnen gehörigen Eindrücken eine wirkliche Spannung der Nerven vorhanden.

Wie kann nun aber, fragt er, eine dem Schmerze so nah verwandte Bewegung in unserm Körper mit Wohlgefallen begleitet [**14**c] seyn? — Der Zustand der Ruhe und Unthätigkeit bringt Erschlaffung, dadurch Unfähigkeit des Körpers und andre Unordnungen hervor. Für die gröberen Theile unsers organischen Systems ist Arbeit das Gegenmittel, für die feineren giebt das Schrecken, wenn es gemäßigt, nicht mit Gefahr begleitet ist, und nicht bis zu einer schmerzlichen Zerrüttung geht, die Übung ab, und auf diese Art bringt das Erhabne eine wohlthätige Spannung hervor. Diese Bewegungen reinigen die feineren oder gröberen Gefässe von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen.

Es wäre demnach billig, daß man sich in den Apotheken, unter so vielen andern Artikeln, auch das Erhabne anschaffte, damit ein Arzt nöthigenfalls ein poetisches Decoct davon verschreiben könnte. Allein da das Ansehen der Purganzen mit dem Glauben an Verstopfungen überhaupt abgenommen hat, so liefe auch das Erhabne, das ja bloß eine Art vornehmer Purganz seyn soll, Gefahr ebenfalls aus der Mode zu kommen.

Wir können es einem wissenschaftlichen Arzt überlassen, die klägliche Grundlosigkeit dieser Annahme aufzudecken; für uns ist das Merkwürdige dabey, wie der consequente Empirismus immer in Hypothesen endigt, die über alle Erfahrung hinausliegen.

In Burke's Exposition des Schönen ist mei- [14d] stens gar nicht von diesem die Rede, sondern bloß vom Angenehmen, und man kann alle die Eigenschaften, die er als Bestandtheile angiebt, wie vorläufige Bedingungen ansehn, nach welchen erst die Foderung des eigentlich Schönen eintritt. Wo er sich dem Schönen mit seiner Bezeichnung mehr zu nähern scheint, ist doch nur von einer Unterart desselben, dem Niedlichen und Zierlichen, die Rede. Deswegen statuirt er beym menschlichen Körper auch nur die weibliche Schönheit; was mit Recht für männliche Schönheit gilt, muß er schon zum Erhabnen rechnen.

Am mangelhaftesten erscheint Burke's Ansicht wenn man sich z. B. an die reinen hohen Schönheiten der antiken Plastik erinnert. Man findet bey ihm durchaus kein Merkmahl, vermöge dessen die Mediceische Venus für schöner erklärt werden müßte, als irgend eine blühende weibliche Bildung, sie möchte sonst dem Charakter nach noch so gemein und selbst in den Formen unedel seyn (denn Zartheit und Kleinheit schließt dieß nicht aus).

Man hat ganz treffend eingewandt: nach Burke sey eine nur leidlich artige Buhlerin schön, und ein Grenadier mit einem großen Schnurrbarte erhaben. Indessen ist doch seine Exposition des Erhabnen nicht ganz so materiell und unbefriedigend ausgefallen als die des Schönen, weil er wider seinen Willen genöthigt war, etwas [14e] Geistiges darin aufzunehmen, weil die Vorstellung der Gefahr, wodurch Schrecken erregt wird, nicht in der unmittelbaren Sinnes-Empfindung liegt. Er ist also genöthigt, auf die Bedeutung der sinnlichen Eindrücke zu gehen, zuweilen sogar, wie bey den Tönen, auf eine ziemlich entfernte und vermittelte. (In dem Unerwarteten, sagt er, scheint die Ursache zu liegen, warum ein nach gewissen Pausen immer wieder-

hohlter Schall furchtbar ist. — Auch ein leiser, zitternder unterbrochner Schall ist der Erhabenheit fähig, weil er uns über seine Ursache in ängstliche Ungewißheit versetzt.) Dagegen ist seine Erklärungsart, warum das den Sinnen widrige doch in der Vorstellung ergötze, desto unbefriedigender: er glaubt dieß durch eine körperliche Affection auszumachen, da doch nur ein geistiges Gegengewicht dazu hinreicht.

Da Burke die Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabne bloß aus thierischen Trieben (denn auch den geselligen Trieb nimmt er in einem Sinne wo man ihn den Thieren nicht absprechen kann) und körperlichen Affectionen herleitet, so hat er vergessen zu erklären, warum den Thieren diese Gefühle abgehn, besonders das vom Schönen, denn beym Erhabnen läßt sich eher einsehn, daß sie die bloße Vorstellung der Gefahr nicht von der wirklichen Gefahr unterscheiden lernen können. Doch wer weiß? er hat ihnen jenes wirklich zugeschrieben. Daß in solch einer Ansicht der menschlichen Natur die Sittlichkeit gar keine Stelle finden kann, versteht sich von selbst; und es ist wunderlich, daß Burke, der Lehrer des crassesten sinnlichen Egoismus, grade der Haupteiferer gegen das Sittenverderbniß des Zeitalters geworden, dem er die politischen Revolutionen Schuld gab.

[14f] **Kants Kritik der aesthetischen Urtheilskraft.**

Allgemeine Bemerkungen über den Geist der Kantischen Schriften. Kants System ist nicht organisch auf einmal entstanden, sondern mechanisch allmählig zusammengefügt. Daher kommt auch das viele todte Fachwerk, wo oft Fächer ganz leer stehn, und manche Dinge gänzlich fehlen, weil sich eben kein bequemes Fach fand, um sie einzuschieben, ohne daß doch bey diesem vielen Anordnen und Aufräumen die Verwirrung vermieden wäre. Es ist Kanten ergangen, wie einem der einen weitläuftigen Bau unternimmt, ohne gleich anfangs den ganzen Plan zu entwerfen: es wird dann hier und da ein Flügel angebaut, und bald die Brauchbarkeit der Symmetrie, bald diese jener, bald von beyden etwas aufgeopfert.

In wie fern die Form einer transzendentalen Kritik bey diesen Untersuchungen bloß erkünstelt ist, um zur Kritik der reinen und der praktischen Vernunft das dritte Exemplar herauszubringen, wollen wir für jetzt dahin gestellt seyn lassen. Es muß äußerst befremdlich seyn, daß Kant die Analyse des Schönen und Erhabnen, und diejenige Ansicht der Natur, welche ihr bey ihren Hervorbringungen Zwecke unterlegt, in demselben Buche, unter Einem allgemeinen Namen, nur in zwey Haupttheilen abhandelt. Doch wir lassen jetzt diese Verbindung und die Art, wie er sie in der Einleitung zu rechtfertigen sucht, fahren; [14g] so wie auch die Eintheilung in die Analytik und Dialectik der aesthetischen Urtheilskraft, ferner die Deduction der Geschmacksurtheile u. s. w., und wollen suchen mit möglichster Kürze, Klarheit und Entkleidung von schwerfälliger Terminologie den Inhalt des Werkes darzulegen.

Kant geht von der scharfen Sonderung des Schönen vom Angenehmen und Guten aus, womit es so vielfältig vermischt wird. Seinen wesentlichen Unterschied von beyden thut er dar durch das, was in unserm Gefühl des Schönen und dem unmittelbaren Ausspruche darüber liegt. Das Angenehme ist das, was den körperlichen Sinn vergnügt. Das Gute, was die Vernunft, entweder in Beziehung auf etwas anders oder an und für sich selbst, schätzt und ihm ihren Beyfall giebt. Bey dem Angenehmen treibt uns die Begierde an, uns seinen Genuß zu verschaffen; bey dem Guten fodert der vernünftige Wille, daß es zu Stande gebracht werden soll: in beyden Fällen sind wir also auf die Wirklichkeit des Gegenstandes gerichtet, statt daß wir uns beym Schönen an der bloßen Betrachtung genügen lassen, unbekümmert ob dem Gegenstande noch eine andre Wirklichkeit zukommt, außer der lebhaften Vergegenwärtigung in unserm Geiste. Das Wohlgefallen daran ist also ein freyes, uninteressirtes und rein contemplatives, weder der äußere Sinn darf dabey durch Reiz bestochen, noch das [14h] Gemüth durch Rührung, d. h. durch Regungen die aus der sittlichen Anlage herfließen, gewonnen seyn. Wenn man etwas für angenehm erklärt, so bescheidet man sich gleich daß der andre es anders finden könne, daß

dieß bloß für unsre Person gelte; erklärt man hingegen etwas für gut, so fodert man nicht nur die Beystimmung Aller, sondern man behauptet auch, es liege im Wesen der Sache selbst, und nicht in der Meynung eines Menschen darüber. Der Ausspruch über das Schöne liegt wieder in der Mitte: wir schreiben ihm nicht bloß Gültigkeit für unsre Person zu, sondern verlangen, daß alle andern eben dasselbe mit uns schön finden sollen; jedoch, da wir die Schönheit nicht in den Gegenstand selbst, sondern in eine Beziehung auf uns legen, unter der Voraussetzung, daß die Andern ihn in dieselbe Beziehung mit sich setzen, seinen Eindruck wirklich versuchen. (Daher giebt es auch keine Urtheile über das Schöne, die der logischen Form nach allgemein wären, sondern es sind alles bloß einzelne Urtheile.) Bey der sinnlichen Empfindung fühlen wir uns ferner ganz leidend; bey dem Urtheile über das Gute sind wir ganz selbstthätig, indem wir uns auf Begriffe beziehen. Was uns bey dem Ausspruche über das Schöne bestimmt, ist weder die bloße Empfindung, noch ein Begriff: unser Zustand bey der Beschauung ist ein mittlerer zwischen jener Passivität und der Selbstthätigkeit des Verstandes und der Vernunft nach bestimmten Gesetzen. Der schöne Gegenstand [15a] ist uns nicht unmittelbar gegeben, wir bedürfen auch keine Erkenntniß nach Begriffen, um über seine Schönheit zu entscheiden; sondern er giebt unsern geistigen Kräften eine Anregung zur Thätigkeit, bey der wir uns aber keines Zwanges und keiner Richtung auf einen bestimmten Zweck bewußt sind, die also ein freyes Spiel ist. Durch diese spielende Thätigkeit unsrer Geisteskräfte, und zwar namentlich der Einbildungskraft und des Verstandes eignen wir uns allererst das Schöne an; und die Lust daran ist eben nichts anders als das Gefühl ihrer harmonischen Beschäftigung, worin sie einander gegenseitig beleben, und die der gemeinschaftlichen allgemeinen Bestimmung beyder, die auf Erkenntniß geht, am angemessensten ist, wiewohl keine wirkliche besondre Erkenntniß dadurch zu Stande gebracht wird. Da nun alle Menschen auf ähnliche Art ihre Anschauungen unter Begriffe bringen müssen, in so fern sie vernünftige Wesen sind, so halten wir

die hiezu vortheilhafteste Stimmung unsrer Geisteskräfte, die durch irgend eine Erscheinung in uns veranlaßt wird, nicht für etwas zufälliges, sondern nehmen an, daß sie auch bey allen Übrigen eintreten müsse.

Kant schärft wiederhohlentlich ein, daß das [15b] Schöne ohne Begriff gefalle (wie z. B. der der Vollkommenheit ist), und protestirt auch dagegen, als ob es sich durch einen Begriff dargestellt bezeichnen ließe, daß es darnach, wo es einem vorkäme, wieder zu kennen wäre: beydes mit allem Recht. Allein die philosophische Forschung kann doch Bestimmungen finden, die dem Wesen des Schönen näher kommen, d. h. sie kann die Bedingungen angeben, unter welchen uns etwas als schön erscheint. Und wenn wir da das Positive herausheben, was aus der Kantischen Zergliederung der Form sogenannter Geschmacksurtheile hervorgeht, so ist es nichts andres als: Schönheit ist die mit den Bedürfnissen des Verstandes übereinstimmende Form der Gegenstände; welches eigentlich nicht viel mehr Gehalt hat als die Definition: Schönheit sey Einheit im Mannichfaltigen. Denn die Einbildungskraft wird hier nicht unabhängig als dichterische Fantasie betrachtet, sondern in ihrer Beziehung auf den Verstand, wo sie Wechsel und Mannichfaltigkeit nur deswegen bedarf, um zur recht klaren Auffassung des Gegenstandes bestimmt zu werden, und leichte Faßlichkeit der Form, Ordnung und Einheit, damit sie bey diesem Geschäft nicht ermüde sondern es mit Lust treibe. Bis jetzt ist also beym Schönen von keiner darin liegenden Beziehung aufs Unendliche die Rede (der Verstand ist ja eben eine Kraft, die es mit lauter Endlichkeiten zu thun hat), von keinem harmonischen Bewußtseyn unserer gesamten Natur, sondern [15c] bloß in so fern wir erkenntnißfähige Wesen sind. Kant scheint selbst zu fühlen wie mager und beschränkt seine Bestimmung des Schönen ist, und ihm entfährt einmal der Ausdruck: trocknes Wohlgefallen daran. Wir werden bald darauf zurückkommen, wie er gegen das Ende seine Ansicht zu erhöhen und zu erweitern scheint, darüber aber den Punkt aus den Augen verliert, von wo er ausging, so daß die Kritik der Urtheilskraft ganz anders

endigt als sie anfängt, und keinesweges in sich selbst zurückkehrt.

Das Erhabne trennt Kant gänzlich vom Schönen und setzt es ihm auf gewisse Weise entgegen, wiewohl er wegen seiner Verwandtschaft mit demselben, das, was in dem Ausspruche darüber liegt, nach derselben Methode zergliedert. Zuvörderst bemerkt er, daß Erhabenheit nicht einmal in eben dem Sinne wie Schönheit den Gegenständen zugeschrieben werden kann; denn in diesem Falle bedeutet es doch ein Verhältniß der Gegenstände zu uns; das Gefühl des Erhabnen aber entspringt erst aus einem Gebrauche, den wir von ihnen für uns machen. Es giebt aber ein Erhabnes der Größe (das mathematisch-Erhabne) und eines der Kraft (das dynamisch-Erhabne). Mit der Erklärung von jenem fängt er an, aus dem guten Grunde, daß auch die Kraft als eine überschwengliche Größe betrachtet werden muß, um uns erhaben zu erscheinen.

Erhaben ist das schlechthin, oder über alle Vergleichung Große. Größe ist nämlich eigentlich ein Vergleichungsbegriff; so daß das in einer gewissen [15d] Rücksicht Große, je nachdem der Maßstab ist, womit man es mißt, immer wieder klein werden kann. Bey der Schätzung nach Zahlen kennt nun unser Geist gar keine Gränze, in Ansehung ihrer würde also nichts schlechthin groß seyn; aber diese allein giebt uns auch keine anschauliche Vorstellung von einer Größe, wenn ihr nicht eine uns bekannte und für die Anschauung faßliche Einheit zum Grunde liegt: die Vorstellung des schlechthin Großen bekommen wir also nur dann, wenn der größte anschauliche Maßstab zu dem wir uns stufenweise erheben können, nicht hinreicht den Gegenstand zu ermessen. Die Einbildungskraft befindet sich dabey in einem gewaltsamen Zustande, indem sie, um die vorschreitend aufgefaßten Theilvorstellungen zusammen zu fassen wieder zurückschreiten muß, und die zuerst aufgefaßten ihr über den neu hinzukommenden erlöschen. Wenn sie uns nun bey ihren angestrengtesten Bestrebungen dennoch das Gefühl ihrer Unzulänglichkeit die Größe eines Gegenstandes zu ermessen giebt, so entsteht daraus ein Widerstreit

zwischen ihrem Vermögen und den Foderungen der Vernunft, die auf Ganzheit und Vollendung besteht, welcher uns dahin bringt, die Idee des Unendlichen in uns hervorzurufen. (Hallers Gedicht über die Ewigkeit ein gutes Beyspiel hievon.) Dadurch werden wir uns eines Vermögens in unserm Gemüthe bewußt, welches allen Maßstab der Sinne übertrifft, so daß die anfängliche Überlegenheit des Gegenstandes über uns mit einer Überlegenheit über ihn endigt.

[15e] Das Gefühl des dynamisch-Erhabnen entsteht auf ähnliche Weise, nämlich durch die Vorstellung einer Macht, die so groß ist, daß wir unsre Kräfte gar nicht mit ihr messen können, die uns also als Naturwesen äußerst furchtbar seyn muß. Eben diese Unwiderstehlichkeit einer Naturmacht fodert uns nun auf, uns vermittelst eines andern Vermögens unabhängig von ihr, ja ihr überlegen zu fühlen, welches denn kein andres als die Freyheit ist. Diese macht es möglich uns unter keine äußre Gewalt zu beugen, wenn es auf Behauptung unsrer höchsten Grundsätze ankommt. Der Mensch kann jener Gewalt unterliegen, und doch die Menschheit in unsrer Person unerniedrigt bleiben. Die Natur kann uns zerstören, ohne doch unsre Gesinnungen und Entschlüsse zu ändern. So ist z. B. der Tod eine furchtbare Erscheinung, weil er mit allen bloß physischen Trieben des lebenden Wesens in geradem Widerspruche steht, und doch bringen es Menschen dahin ihm mit ruhigem Muth die Stirn zu bieten, und diese Verachtung des Todes ist eine erhabne Gemüthsstimmung. Allein dessen sind nicht alle fähig, und soll das Gefühl des Erhabnen erfolgen, so muß uns der Gegenstand zwar furchtbar erscheinen, wir müssen uns aber nicht wirklich vor ihm fürchten, sondern uns bloß den Fall denken, daß wir in Kampf mit ihm geriethen, wo denn aller Widerstand vergeblich seyn würde. (Beispiel von hohen überhangenden Felsen.) Die wirkliche Furcht raubt dem Gemüthe die zum Urtheil über [15f] das Erhabne nöthige Freyheit. Hingegen wenn wir uns in Sicherheit wissen oder glauben, so wird der Gegenstand um so anziehender, je furchtbarer er ist.

Die Stimmung zum Gefühl des Erhabnen kann so

herrschend seyn, daß ihm eine wirkliche Gefahr keinen Eintrag thut, wie z. B. Vernet, der sich der mahlerischen Beobachtung wegen während eines Sturmes an den Mast hatte binden lassen, bey der dringendsten Gefahr immer noch voll Entzücken: schön! herrlich! ausrief. Auf der andern Seite darf die Gefahr nur eingebildet seyn, so zerstört sie doch die Empfänglichkeit für das Erhabne, z. B. der Schwindel, wenn man an einem Geländer in die Tiefe hinabsieht. Einige haben die eigne Sicherheit als die Quelle des Wohlgefallens angegeben, besonders wenn wir eine furchtbare Naturmacht zerstörend gegen andre wirken sehen, und daraus auch das Vergnügen an tragischen Darstellungen hergeleitet. Sie berufen sich dabey besonders auf eine berühmte Stelle des Lucrez. Aber dieß wäre ein sehr prosaisches Gefühl, das gar nichts mit dem Erhabnen zu thun hat. Die eigne Sicherheit ist bloß die negative Bedingung.

Daß es mit der Gefahr, und wahrscheinlich auch mit unsrer heldenmüthigen Gesinnung zum Widerstande nicht Ernst ist,[1]) (wir müßten denn etwa dem Ideal des Weisen entsprechen, welches Horaz aufstellt:

Wenn auch der Weltbau riß und stürzte,
Träfen die Trümmer ihn unerschrocken)

thut dem begeisterten Wohlgefallen keinen Eintrag: denn zu diesem ist die Möglichkeit hinreichend, es ist genug, daß sich eine solche Bestimmung in unserm Gemüthe offenbart.

Die beyden Arten des Erhabnen sind sich darin [15g] ähnlich, daß das Gemüth dabey bewegt, und ihr Eindruck eine gemischte Empfindung ist, indem durch Aufhebung einer anfänglichen Unlust erst Lust entsteht; sie sind darin verschieden, daß der Widerstreit zwischen Einbildungskraft und Vernunft im ersten Falle sich auf diese als ein theoretisches Vermögen (der Ideen) bezieht, im zweyten auf sie als ein praktisches, d. h. als freyer Wille.

Der Ausspruch über das Erhabne ist dem über das Schöne darin ähnlich, daß die bloße Betrachtung des Gegen-

[1]) Joh. Müller Geschichte der Schweiz Th. 1, p. 423—425.

standes ohne Rücksicht auf Wirklichkeit dazu hinreicht, daß wir dadurch nicht eigentlich eine Beschaffenheit der Sache, sondern ein Verhältniß zu uns aussprechen, daß er nicht für uns allein gültig seyn soll, sondern wir fodern die Beystimmung der Andern und erwarten sie auch unter der Voraussetzung, daß sie ihre sittlichen Anlagen einigermaßen ausgebildet haben, widrigenfalls wir ihnen das Gefühl absprechen. Der Unterschied liegt darin, daß wir das Schöne mit ruhiger Contemplation aufnehmen, während das Erhabne Rührung erzeugt, daß jenes reine Lust, dieses hingegen eine gemischte Empfindung ist.

Das Wesen des Erhabnen ist also nach Kant, wenn wir es kurz zusammenfassen: Widerspruch mit dem Interesse unsrer Sinnlichkeit, der sich in Einstimmung mit höheren Anlagen auflöst.

Die Exposition desselben in der Kritik der Urtheilskraft [15 h] scheint weit befriedigender als die des Schönen;[1]) es ist darin eine Beziehung aufs unendliche ausgesprochen, die wir auch von diesem behaupten, wovon aber Kant so weit entfernt ist, daß er vielmehr eben deswegen das Urtheil über das Erhabne für kein rein ästhetisches erklärt. Freylich wenn man einmal den Geschmack als das oberste gesetzt hat, so würde es unschicklich klingen, das Erhabne seiner Gerichtsbarkeit zu unterwerfen; denn zum Gefühl desselben gehört allerdings mehr, als das was man gewöhnlich unter Geschmack versteht.

Wogegen ich daher am meisten einzuwenden habe, das ist eben die scharfe Absonderung vom Schönen, welche keinen allmähligen Übergang aus einem ins andre denkbar läßt. Kants Beyspiele des Erhabnen sind meistens von Naturgegenständen hergenommen, (ja er nimmt den Begriff der Natur zuweilen mit in die Definitionen auf) wo er denn

---

[1]) Dieß Gelingen ist gleichsam eine Belohnung Kants für die Herstellung der ächteren Begriffe von Vernunft und Sittlichkeit, denn seine Exposition des Erhabnen ist nichts anders als eine Synthesis von diesen, mit den durch Burke u. a. richtig genug aufgestellten empirischen Merkmalen.

auf die gewöhnliche Formlosigkeit und Unbegränztheit dessen, was diesen Eindruck hervorbringt, geführt ward. Die zur Erhabenheit nothwendige Gränzenlosigkeit findet aber innerhalb streng begränzter Formen noch Statt, so wie beym Schönen auf andre Weise, und wir finden daß in Kunstwerken, z. B. in den tragischen Darstellungen der Poesie und Plastik, einer Elektra, einem Laokoon, das Schöne und Erhabne sich gegenseitig dergestalt durchdringt, daß man nicht sagen kann, welches von beyden vorwaltet. Ja selbst in ruhigen Bildungen der Kunst, z. B. der kolossalen Gestalt eines Jupiter, [16a] einer Juno, sehen wir das Schöne innigst mit dem Erhabnen verschmolzen, und zwar so daß der Gesamt-Eindruck davon contemplativ wird, weswegen ja Winkelmann eine hohe Grazie annimmt, und die Alten sogar die furchtbaren Grazien des Aeschylus priesen.

Mir scheint das, was Kant als das ganze Wesen unsers Gefühls vom Erhabnen schildert, nur Rührung, der Stoff einer poetischen Empfängniß desselben zu seyn, so wie auf der andern Seite die Anregung des Reizes, durch Fantasie in uns zur Schönheit hinaufgeläutert wird. So wie er es nimmt, hat er freylich Recht das Erhabne bloß im Gebiete der Natur zu suchen, und es mehr dem sittlichen Gefühl zu vindiziren als dem Geschmack; allein das Gebiet des Schönen wird dadurch gar sehr beengt, und die schöne Kunst übel berathen.

Was Kant sonst noch alles der Jurisdiction des Geschmackes entzieht, und wie er diesen als ein ganz spezielles Vermögen isolirt und herabsetzt, das wollen wir sogleich weiter sehen.

„Es giebt, sagt er, zwey Arten von Schönheit: freye Schönheit, die keinen Begriff von dem voraussetzt, was ein Gegenstand seyn soll; und anhängende Schönheit, die einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes voraussetzt. Blumen sind freye Naturschönheiten, desgleichen [16b] viele Vögel, Schaalthiere u. s. w. ferner von Kunstsachen: Laubwerk u. a. Zierrathen, Phantasieen in der Musik, ja alle Komposition ohne Text. Die Schönheit eines Menschen, eines Pferdes, eines Gebäudes setzt hingegen einen

Begriff vom Zwecke voraus, und das Urtheil über alle anhängenden Schönheiten ist folglich kein reines und freyes mehr sondern von einem Vernunfturtheile abhängig."

Wir wollen dieß ein wenig näher beleuchten. Was eine Blume seyn soll, sagt Kant, weiß schwerlich jemand als der Botaniker, und deswegen ist es eine freye Naturschönheit. Heißt das, wir sehen den Zusammenhang ihrer so bestimmten Form mit dem ganzen innern Bau der Pflanzen nicht ein, so gilt es überhaupt von allen organischen Bildungen, und dann wäre unter diesen überhaupt alles nur freye Schönheit. Allein wir wissen recht gut, was eine Blume seyn soll, nicht bloß weil wir nach den Blumen verschiedner Arten, die wir gesehen, ein allgemeines Bild einer Blume in uns tragen, sondern kraft unsers physiognomischen Sinnes (wenn ich so sagen darf) für die gesamte organische Natur, welcher uns die allererste Blume, die wir erblickten, grade als Blume, als den zarten Gipfel der Pflanzenwelt würde erkennen lassen. Daß die Schönheit hier keine freye ist, läßt sich auch daraus darthun, daß Vollständigkeit und Richtigkeit der Form dazu erfodert wird. Wir erkennen eine verkrüppelte Blume als solche; [16 c] ein fehlendes Blatt in einer Tulpe, oder fehlende Federn in dem Schweif eines Pfauen würden die Schönheit vermindern, auch wenn uns die Gattungen noch völlig unbekannt wären. Vielleicht könnte man eher Luftphänomene von höchst veränderlichen Farben und Gestalten z. B. Abendroth, Morgenroth, Wolken, Nordscheine rc. ferner die Bewegung der Meereswellen, die wunderbar anschließenden Frostblumen und dergleichen als freye Naturschönheiten angeben, weil hier kein Gattungsbegriff vorhanden ist, wie bey den organischen Gestalten. Allein wir finden diese Erscheinungen nur darum schön, weil sie uns da Leben hinzaubern, wo eigentlich keines ist, also durch Anspielung auf etwas höheres. Sie sollen an sich nichts seyn, aber für uns bedeuten sie nunmehr etwas.

Was die Beyspiele aus der Kunst betrifft, so sind selbst Zierrathen, wo es noch am ersten einigen Schein haben könnte, keine freyen Schönheiten in Kants Sinne. Sie sollen

Zierrathen seyn, das ist ihr Zweck, und nach ihrer Schicklichkeit dazu im allgemeinen und bey jeder bestimmten Anwendung beurtheilen wir sie. Das mit der Musik ohne Text zu widerlegen, würde überflüßige Mühe seyn. Ueberhaupt läugne ich, daß irgend ein Produkt der Kunst zu den freyen Schönheiten gezählt werden kann, denn es muß doch etwas bedeuten, eine Absicht haben, also auch auf bestimmte Weise existiren.

Man sieht, wie weit Kant den Geschmack [16d] herunterbringt, da ihm das Urtheil über die unendlich wichtigeren anhängenden Schönheiten nicht ausschließend und nur bedingt zukommen soll, und das Daseyn freyer Schönheiten überhaupt problematisch wird.

[1]) Wir läugnen aber diese ganze Unterscheidung als nichtig, und aus einer zu engen und niedrigen Ansicht des Schönen entsprungen.

Unser allgemeiner Begriff von einer organischen Gattung und ihrer Vollkommenheit schränkt unser Gefühl für die Schönheit eines Individuums durchaus nicht ein. Es ist etwas anders, wo der Begriff das ganze Wesen der Sache erschöpft, da findet keine Freyheit der Phantasie, also überhaupt keine Schönheit Statt. Kein Zirkel oder Cubus ist schöner als der andre, sie sind bloß vollkommen, und werden erst schön, wenn wir sie nicht an und für sich sondern als Symbole von etwas betrachten. Aber die allgemeinen Charakter einer Gattung lassen noch einen unendlichen Spielraum für die Mannichfaltigkeit schöner Formen übrig. Die Schönheit kann freylich nie im Widerspruch mit der Vollkommenheit stehn, von der sie ja nur ein symbolischer Ausdruck ist; aber das Urtheil über jene ist dennoch unmittelbar, und keineswegs von der Erkenntniß und Prüfung dieser abhängig. Die lebende Natur findet, [16e] so wie der Raum ins unendliche hin theilbar ist, innerhalb jeder Begränzung wiederum eine Gränzenlosigkeit, ja sie scheint mit dieser zu steigen, je enger und höher die Sphären der Begränzung werden, und in der bestimmtesten, am meisten charakterisirten aller organischen Gattungen,

[1]) Sechste Stunde.

der menschlichen, offenbart sich gerade das mannichfaltigste Spiel individueller Bildungen.

Dieß führt uns natürlich auf den Begriff des Ideals, welches, wie Kant richtig bemerkt, der menschlichen Gattung im eigentlichen Sinne allein zukommt, weil der Mensch allein als vernünftiges Wesen sich selbst das Gesetz seiner Bestimmung giebt. Weswegen er denn aber auch das Urtheil darüber, wie sich versteht, dem reinen Schönheitssinne (Geschmack) abspricht, und ihn dabey von Vernunftgründen abhängig macht. Hier werden wir noch deutlicher sehen, wo es Kants Ansichten vom Schönen fehlt.

Zum Ideal gehöre zweyerley: die aesthetische Normal-Idee, ein Urbild der menschlichen Gestalt in so fern der Mensch zu einer bestimmten Thiergattung gehört; die Vernunftidee, welche die menschliche Gestalt nach den Zwecken der Menschheit beurtheilt. Diese wirken nämlich auf jene ein und offenbaren sich solchergestalt in der Erscheinung. Das erste wäre demnach ein bloß körperliches Musterbild, und erst das zweyte das eigentliche geistige Ideal.

[16f] Die Normal-Idee soll nach Kant zwar ihre Elemente aus der Erfahrung hernehmen, aber sie könne doch in keinem wirklichen Individuum vollständig gefunden werden: denn sie sey gleichsam das Vorbild, wornach die Natur bey ihren einzelnen Hervorbringungen gearbeitet und welchem nur die Gattung im Ganzen adaequat sey. Er versucht hierauf zu erklären wie die Einbildungskraft eine solche Normalidee durch einen dynamischen Effect (d. h. nicht mechanisch durch Berechnung, sondern durch die allmählige Wirkung der in sie aufgenommenen Eindrücke) zu Stande bringt. Sie lasse nämlich gleichsam die Bilder der angeschauten Individuen auf einander fallen, und ziehe da wo die meisten Umrisse sich schneiden den ihrigen hindurch. Dieß ist also mit einem Worte nichts anders als der mittlere Durchschnitt. „Dennoch soll diese Normalidee nicht aus von der Erfahrung hergenommenen Proportionen, als bestimmten Regeln, hergeleitet seyn, sondern nach ihr werden allererst Regeln der Beurtheilung möglich. Sie sey auch keinesweges das Urbild der Schönheit

in dieser Gattung sondern bloß ihre unnachlaßliche Bedingung, die Richtigkeit der Form. Die Darstellung gefällt dann auch nicht durch Schönheit, sondern weil sie keiner Bedingung der Schönheit widerspricht: sie ist bloß schulgerecht."

Kant führt hiebey den Kanon des Polyklet an, [16g] eine Statue die einen Lanzenträger vorstellte, und wegen der unübertrefflichen Vollkommenheit der Proporzionen, den Namen des Kanons oder der Regel erhielt. Nach der großen Bewunderung der Griechen zu schließen, müssen sie dieses Kunstwerk doch für eine wahrhaft genialische Production gehalten haben. Nach Kants Erklärungsart wäre es eigentlich etwas geistloses, und gar nichts außerordentliches; jeder Mensch trüge dann einen solchen Kanon in sich, und es käme einzig auf die Geschicklichkeit an, ihn in Stein oder Bronze sichtbar zu machen. Wenn die Regel aus der Erfahrung abstrahirt ist, wie doch Kant will, ungeachtet er sich selbst widerspricht, so könnte sie nicht Regel seyn; denn der mittlere Durchschnitt kann bey jedem nach den Individuen, die er grade gesehen, verschieden ausfallen, und folglich wäre auch das darauf gegründete Musterbild zufällig. Man könnte einwenden: das Musterbild des Polyklet fiel auch deswegen so vortrefflich aus, weil er mehre und schönere Gestalten genau betrachtet, und sich eingeprägt hatte, als die übrigen. Aber dann fragen wir wiederum: wie kamen diese dazu es anzuerkennen? warum verwarfen sie es nicht nach ihrer besondern Erfahrung als übertrieben?

Ein solcher Mittelschlag aus dem Gemeinen (denn dieses kommt doch in der gewöhnlichen Erfahrung am öftesten vor) wie ihn Kant will, [16h] würde höchstens zu einer unbedeutenden Fehlerlosigkeit führen. Die idealische Vollkommenheit der Proportionen kann aber keine andre seyn, als daß der Charakter der Gattung auf das bestimmteste ausgesprochen werde, welchen die Natur in den einzelnen Individuen vielmehr nicht erreicht als diesseits und jenseits ausgeschweift zu haben scheint, wie sich leicht an Beyspielen antiker Statuen anschaulich machen ließe.

Kant statuirt also in der Kunstproduction, soweit sie auf

das körperliche Musterbild geht, nichts absolutes; seine Erklärungsart von ihr ist ganz empirisch. — Nach unsrer Ansicht sagt der Künstler nicht in einem solchen Werke: die Natur ist so; darin würden ihm die Nichtkünstler widersprechen, weil jeder sie aus seinem beschränkten Gesichtspunkte anders sieht; sondern er sagt: die Natur soll so seyn; und dann findet sichs, daß sie auch wirklich so ist, nämlich nicht in ihren einzelnen Hervorbringungen sondern in der Richtung ihres gesamten Strebens, welches aber niemals in der äußern Erfahrung, sondern nur durch innere geistige Beschauung erkannt werden kann.

Wir wollen sehen, ob Kant über die Darstellung des eigentlichen Ideals befriedigender spricht.

„Von der Normalidee, sagt er, ist das Ideal [17ª] des Schönen noch verschieden, welches bloß in der menschlichen Gestalt Statt findet,[1]) und im Ausdrucke des Sittlichen besteht. Wie sich sittliche Ideen sichtbar ausdrücken kann nur aus der Erfahrung genommen werden; aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsre Vernunft mit dem Sittlich-Guten in der höchsten Idee verknüpft: die Seelengüte oder Reinigkeit oder Ruhe in körperlicher Äußerung, (als Wirkung des Innern) gleichsam sichtbar zu machen: dazu gehört die Vereinigung von reinen Ideen der Vernunft und großer Gewalt der Einbildungskraft in dem Künstler."

Dieß letzte ist nach unsrer Meynung die Beschreibung des Genie's; und damit hätte also Kant allerdings nichts neues gesagt; daß die Darstellung des Ideals Sache des Genie's sey. Allein er rechnet die Höhe der Vernunft nicht mit zum Kunstgenie, und fodert demnach zur Hervorbringung des höchsten in der Kunst noch etwas fremdartiges außer dem Genie, so wie er auch die Beurtheilung nach einem Ideale der Schönheit nicht dem bloßen Geschmack anheim

[1]) Also, nach Kant selbst, jenes auch bey Thiergattungen, ja in allen bestimmten Organisationen, bey denen sich ja immer ein mittlerer Durchschnitt ausmitteln läßt, also auch bey Blumen, was Kant zuvor, dadurch daß er sie für vage Schönheiten erklärte, geläugnet hatte.

stellt: lauter Trennungen, die aus seiner viel zu engen Ansicht des Schönen entspringen.

So sehr er nun das Ideal von dieser Seite, sogar über die Sphäre des rein aesthetischen, zu [17ᵇ] erheben scheint, so weit setzt er es durch die Art seiner Entstehung, so viel sich davon aus ihm abnehmen läßt, wieder herab. Denn wenn die Art wie sich sittliche Eigenschaften in der Gestalt ausdrücken, nur aus der Erfahrung erlernt werden kann, wie Kant behauptet, so ist unser physiognomischer Sinn bloß empirisch, auf Beobachtung gegründet, und es ist nichts ursprüngliches und absolutes darin. Dieß würde auch seine Richtigkeit haben wenn der Ausdruck zum Charakter bloß im Verhältniß der Wirkung zur Ursache stünde, denn aus welcher Ursache jede bestimmte Wirkung herfließt, darüber muß mich erst die Erfahrung belehren. Allein die Gestalt, in so fern sie charakteristisch ist, hat eine symbolische Bedeutung: dadurch wird es begreiflich, daß wir sie unmittelbar, ohne uns auf Erfahrung zu berufen, verstehen können. — Wir werden auch hier auf die symbolische Natur des Schönen geleitet, ein Begriff, woran es Kanten bey diesen Untersuchungen leider gänzlich fehlt.

Man hat über die Physiognomik als Wissenschaft häufig gespottet, und bey der Art wie man es anfing sie wissenschaftlich zu bearbeiten, sey es nun die rhapsodische Geisterseherey eines Lavater, oder der crasse Materialismus eines Gall, war dieß freylich leicht genug. Allein die Physiognomik ist nichts desto weniger vorhanden, nicht im Gebiete der Wissenschaft, sondern in der bildenden Kunst. Die großen Bildner und Mahler sind die Physiognomiker par excellence, und man [17ᶜ] kann sagen, daß in der Antike ein streng wissenschaftliches rationales System der Physiognomik aufgestellt ist, wovon die verschiednen Götterideale als die Kategorieen zu betrachten sind. Wie weit sich dieß nun aus der Anschauung in Begriffe würde übertragen und bis zum Individuellen herunterführen lassen, will ich hier nicht untersuchen. So viel ist gewiß, daß man bey einer wissenschaftlichen Behandlung der Physiognomik nicht vom Einzelnen

sondern vom Allgemeinen ausgehen müßte, da das Individuelle, als das erste betrachtet immer unauflöslich und irrational bleibt. Doch wir kommen hierauf noch bey Gelegenheit der bildenden Kunst zurück.

Was Kant betrifft, so läßt er nach obigem das Ideal, wiewohl er etwas absolutes (selbständiges, unbeschränktes) darin finden will, doch durchaus empirisch entstehen, und baut es aus zwey fremdartigen Stücken zusammen, wovon das eine die Vollkommenheit der thierischen, das andre die der vernünftigen Natur darstellen, und wovon dieß letzte auf jenes gleichsam gepfropft werden soll. An dieser unbequemen und tödtenden Vorstellungsart kann man recht den Grundmangel des Kantischen Systems überhaupt wahrnehmen, welches nicht, wie die ächte Philosophie soll, sondert um wieder zu verbinden, sondern die Absonderungen des Verstandes als unübersteiglich fixirt, und da ursprüngliche Trennung setzt, wo keine ist, sondern vielmehr Einheit. Deswegen kann er sich auch zu dem absoluten untheilbaren Akt, wodurch das Genie eine Kunstschöpfung hervorbringt, nicht erheben. Das Ideal besteht [17d] ja eben darin, daß die Vollkommenheit der thierischen und der vernünftigen Natur nicht mehr unterscheidbar ist. Was wir von der Kunst im allgemeinen gerühmt haben, sie leiste eben das für die Anschauung, was die höchste Philosophie durch Speculation, das können wir hier an einem Beyspiele deutlich machen. Die transzendentale Betrachtung lehrt uns, daß Leib und Seele nicht ursprünglich entgegengesetzt, sondern eins sind; wir sehen nach ihr die Organisation bloß als eine Ausstrahlung des Geistes an. Wenn nun in einer Kunstbildung Körper und Geist bis zur vollständigen Harmonie in einander verschmolzen sind, so verschwindet sowohl das Thierische als das bloß Vernünftige, und das Ideal, das Reinmenschliche, das Göttliche, oder wie man es sonst nennen will, tritt hervor. In diesem Sinne sind die Götter und Heldenfiguren in der antiken bildenden Kunst, und die tragischen Personen in der Poesie wahrhaft idealisch. So kann man auch ein Gedicht oder sonst ein Kunstwerk mit Recht idealisch nennen, wenn sich in

ihm Stoff und Form, Buchstabe und Geist bis zur völligen Ununterscheidbarkeit gegenseitig durchdrungen haben. Daher erklärt es sich auch, wie es umgekehrte Ideale der menschlichen Bildung geben kann, wo nämlich der Geist bis zur völligen Harmonie mit der Thierheit herabgezogen ist, so daß diese [17e] als das ruhig vorwaltende, nicht im Widerstreit mit der Vernunft begriffen erscheint. Dergleichen sind in der bildenden Kunst die Satyrn und Silene, in der Poesie die Masken des Aristophanes. Diese Figuren dürfen unsittlich seyn, weil sie es dann doch eigentlich nicht sind: die Sittlichkeit ist bey ihnen durchaus aufgehoben, so wie auf der andern Seite die Göttergestalten über die Sittlichkeit hinausgehen, das heißt, von dem zwingenden Gebot der Pflicht losgesprochen sind.

Das wahre in Kants Eintheilung ist, daß die menschliche Schönheit, sowohl nach einem architektonischen als nach einem physiognomischen Prinzip beurtheilt wird: es giebt Schönheiten des Baues und des Ausdrucks. Dieß offenbart sich schon in den Ansichten des gemeinen Lebens, wo man, je nachdem eins oder das andre vorwaltet, von regelmäßigen Zügen, die nichts sagen, und wiederum von interessanten aber unregelmäßigen Physiognomieen, reden hört. Allein die philosophische Entwickelung darf hiebey nicht stehen bleiben, sondern hat eben zu zeigen, wie eins auf das andre Einfluß hat und wieder von ihm bestimmt wird; wie der Körperbau immer ausdrucksvoll ist, und der Ausdruck die Verhältnisse des Baues modifizirt. Nach Kant müßten alle Thiergattungen ohne Ausnahme des ersten Stücks vom Ideal, nämlich eines körper- [17f] lichen Musterbildes, fähig seyn; und doch sehen wir, daß es nur diejenigen sind, bey denen, wegen ihrer näheren Verwandtschaft mit der menschlichen Organisazion die Vollkommenheit des Baues für uns schon eine physiognomische Bedeutung hat.

Wir kommen mit Übergehung manches andern auf Kants Lehre vom G e n i e. Dieses ist nach ihm: „Die angebohrne Gemüthsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt.“ Wir wollen es mit diesen Worten nicht so genau

nehmen wie man wohl könnte, daß es hieße: das Genie bewähre sich nicht dadurch, daß es den im Geiste aller Menschen liegenden Gesetzen der Kunst aus freyer Neigung Genüge leiste, sondern es schreibe der Kunst erst ihr Gesetz vor, was das Genie hervorgebracht müsse fortan für schön gelten; wodurch wenigen begünstigten Menschen eine Herrschaft über das ganze Geschlecht zugestanden, und das oberste Prinzip der Kunst die Autorität werden würde. So hat es Kant wohl nicht gemeynt, die ganze sinnreich scheinende Definition scheint aus einer Subtilität mit dem Worte Regel hergeflossen zu seyn. — Auch wollen wir uns hier nicht in die verwickelte Untersuchung über das Angebohrne im Menschen einlassen; obwohl man, wie mich dünkt, auf dem philosophischen Standpunkte nur sagen kann: es sey gar nichts angebohren, alles im Menschen sey durch sein eignes Handeln (möge es nun diesseits oder jenseits des Bewußtseyns vorgenommen seyn) bestimmt; [17 g] oder aber: es werde dem Menschen immerfort alles angebohren, d. h. sein Handeln sey in jedem Augenblicke durch seine Lage im Universum bestimmt, welches beydes gleich wahr ist. Allein, das liegt unläugbar darin, daß Kant das Genie zu einem blinden Werkzeuge der Natur macht. Seine Definition kann fast ohne Veränderung auf die Kunsttriebe der Thiere angewandt werden: in den Erzeugnissen dieser giebt die Natur der Kunst wirklich die Regel; die Regelmäßigkeit der Bienenzellen, der Biberwohnungen, der Cocons von Seidenwürmern ist nicht das Werk dieser Thiere, als freythätig gedacht, sondern der Natur in ihnen. Kant bestätigt es noch zum Überflusse selbst: „Der Urheber eines Produktes, welches er seinem Genie verdankt, weiß selbst nicht, wie sich in ihm die Ideen dazu herbey finden, auch hat er es nicht in seiner Gewalt, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzutheilen, die sie in Stand setzen gleichmäßige Produkte hervorzubringen.“ Ferner: „Kein Homer oder Wieland kann anzeigen, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden, darum weil er es selbst nicht weiß,

und es also auch keinen andern lehren kann.“ Das zweyte Beyspiel ist naiver Weise unglücklich gewählt, denn Wieland weiß gar wohl, oder wenn er es vergessen haben sollte, so wissen andre und [17 b] können ganz bestimmt angeben, aus welchen französischen und andern Autoren sich seine Ideen zusammen gefunden haben. Übrigens hat das seine Richtigkeit, daß in der schönen Kunst etwas unlernbares ist; daß aber der Vorsatz, und alle Triebfedern welche die Freythätigkeit spornen können, keinen Einfluß auf die Ausübung der Kunst haben sollten, widerlegt die Erfahrung, welche uns ächt genialische Werke aufweist, die durch einen Wettstreit der Kräfte hervorgerufen wurden, wie z. B. die Griechischen Tragödien, eine Menge Statuen u. s. w. Nach Kant wäre das Genie so sehr Naturgabe, daß auch sein Gebrauch gar nicht von der Freyheit abhinge; eigentlich hätte der Mensch nicht Genie, sondern das Genie hätte ihn.

Bis hieher macht also Kant das Genie zum verzognen Schooßkinde der Natur, dem aber freylich von Seiten der Freyheit gar keine Würde zukommt; dergestalt daß die Menschheit in der schönen Kunst den Charakter verläugnen müßte, welchen sie überall hat, ihr eignes Geschöpf zu seyn. Allein in den folgenden Abschnitten wendet sich das Blatt, das Genie wird von Kant sehr übel traktirt, ja man kann sagen, beynah mit Ruthen gestrichen. Denn da heißt es: „Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die Form erfodert ein durch die Schule gebildetes Talent.“ Ferner: „Der Geschmack, [18 a] die Disziplin oder Zucht des Genie's, beschneidet diesem sehr die Flügel, und macht es gesittet oder geschliffen.“ An und für sich wäre das Genie folglich ungesittet und ungeschliffen. Ich glaube zu bemerken, daß der Unfug welcher mit dem Begriff Genie in einer gewissen Periode in Deutschland getrieben worden, auf Kants Vorstellungsart davon bedeutenden Einfluß gehabt. In jener an sich lächerlichen poetischen Anarchie, die aber doch eine günstige Krise und neue Lebensregung verkündigte, schien der Geist, der so lange von conventionellen Regeln und dem Joche der

Autorität eingezwängt gewesen war, mit dem äußern Zwange zugleich auch alle innere Gesetzmäßigkeit abwerfen zu wollen; und ungebührliche Zügellosigkeit und excentrische Originalität wurden zu den wesentlichen und einzigen Kennzeichen des Genie's gemacht.

Kant scheint nicht viel besser davon zu denken, indem er ausdrücklich von einem Widerstreit zwischen Genie und Geschmack redet. Freylich kann er aus dieser unseligen Trennung nicht mehr heraus, nachdem er einmal jenes zu einem völlig blinden und passiven Naturtriebe zur Kunst gemacht hat. Er sticht, daß ich es nur grade heraus sage, dem Genie zuvörderst die Augen aus, und um dem Übel abzuhelfen, setzt er ihm alsdann die Brille des Geschmacks auf. Diesen erklärt er für das Vermögen der Beurtheilung des Schönen, [18b] jenen der Hervorbringung. Als ob im Geiste des ächten Künstlers nicht die Hervorbringung immer zugleich beurtheilend, als ob nicht die Äußerung der schöpferischen Kraft mit beständiger Selbstanschauung in ihr verbunden wäre. Nach Kant brächte das Genie wie die Bärin nur rohe Geburten zur Welt, die erst durch den Geschmack ausgebildet werden müßten, welches sich denn gar schlecht damit verträgt, daß jenes der Kunst die Regel geben soll.

Wir müssen diese sich selbst aufhebende Einseitigkeit verlassen. Es zerstört den ganzen Organismus der Kunst, wenn das, was der Verstand in ihr als das künstliche abzusondern vermag, der unmittelbaren Wirksamkeit des Kunstvermögens weggenommen und dann erst wieder wie eine fremde Zuthat hinzugefügt wird. Vielmehr so untrennbar wie in einem ächten Kunstwerke das, was man das poetische, und was man das künstliche nennen kann, sind, so untrennbar ist auch der wahre Geschmack vom wahren Genie. Dieses ist eben die innigste Vereinigung der bewußtlosen und der selbstbewußten Thätigkeit im menschlichen Geiste, des Instinktes und der Absicht, der Freyheit und der Nothwendigkeit. Deswegen, weil in ihm die ursprüngliche Entzweyung sich aufhebt, worin der Mensch als ein endliches Wesen sich endlos befangen sieht, erscheint es [18c] uns auch als etwas übermenschliches,

als eine göttliche Kraft, und seine Mittheilungen als wahre Offenbarungen. Darum ist auch zum Genie große Eminenz der auf Erkenntniß gerichteten Geisteskräfte, Einbildungskraft und Verstand, die Kant als seine Bestandtheile angiebt, nicht hinreichend, sondern es umfaßt den ganzen innern Menschen, und kann in nichts geringerem bestehen, als in der Energie und innigsten Eintracht dessen was sowohl in der Sinnlichkeit als in der Geistigkeit des Menschen das selbstständige und unbeschränkte Vermögen ist, also der Fantasie (die man in diesem Sinne noch von der Einbildungskraft unterscheiden kann) und der Vernunft.

Nach dieser Erweiterung des Begriffes Genie, die aber keine Vervielfachung, sondern vielmehr eine Zurückführung auf höhere Einheit ist, brauchen wir gewiß keine fremde Kraft mehr herbeyzurufen, um das Ideal zu Stande zu bringen. Vielmehr sehn wir ein, daß dieses nothwendig von jenem erschaffen werden muß, wir begreifen eines aus dem andern: denn eben die energische Harmonie der menschlichen Natur, die sich im Genie subjectiv in geistiger Thätigkeit äußert, objectiv gemacht, zur Erscheinung gebracht, ist das Ideal.

Gegen das Ende will es scheinen als gelangte Kant zu einem höheren Begriffe des Schönen, indem er anfängt von a e s t h e t i s c h e n I d e e n zu reden, als worauf es in der Kunst vornämlich ankomme, [18ᵈ] so daß auch das Vermögen sie darzustellen ein Hauptbestandtheil des Genie's sey. Die Unerschöpflichkeit der aesthetischen Idee rühmt er denn auf mancherley Art, beschreibt sie als das Gegenstück der Vernunftidee; so wie diese ein Begriff dem keine Anschauung, so ist jene eine Anschauung der kein Begriff völlig adäquat seyn kann. Sie ist folglich eine inexponible Vorstellung der Einbildungskraft, d. h. eine solche, die viel zu denken veranlaßt ohne doch in einen bestimmten Gedanken ganz gefaßt werden zu können. Man sollte glauben er rede hier wirklich von der unerschöpflichen Beschäftigung die der Geist am Schönen wegen seiner innern Unendlichkeit findet, allein seine Äußerungen werden bey näherer Erwägung sehr zweydeutig. Er nimmt seine Beyspiele von poetischen Bildern her, und zeigt wie eine

dem Begriffe beygesellte bildliche Vorstellung eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen rege macht, für die sich kein Ausdruck in der Sprache findet. Das Vermögen der Mittheilung aesthetischer Ideen zeige sich eigentlich in der Dichtkunst in seinem ganzen Maße, und bestehe in der Fähigkeit die Gemüthsstimmung bey einer gewissen Vorstellung auszudrücken, das Unnennbare darin mittheilbar zu machen.

Ich fürchte daß dieß Unnennbare nichts weiter ist, als die anerkannte Unzuläng- [18e] lichkeit der Sprache irgend eine innre Anschauung ganz zu erreichen, weil sie nur allgemeine und willkührliche Zeichen hat, welche der Verstand sich so viel möglich zuzueignen sucht. Hieraus erhellet die Nothwendigkeit die Sprache in der Poesie nicht als bloßes Werkzeug des Verstandes zu behandeln; allein dieß geschieht schon im gemeinen Leben nicht, sobald wir etwas lebhaft beschreiben oder eine Leidenschaft äußern wollen, welches noch lange keine Poesie ist, wiewohl poetische Elemente dabey vorkommen. Ja man kann sagen daß die Sprache, als eine Sammlung von Begriffszeichen, niemals auch nur eine einzige individuell bestimmte einzelne Vorstellung von einem äußern Gegenstande ganz erschöpfen kann, mithin würde jede solche, z. B. die von diesem oder jenem Baume, eine aesthetische Idee seyn.

Mit der Hoffnung auf diese hätten wir uns also wohl betrogen, und müssen sie fahren lassen. In einem der letzten Abschnitte sagt Kant noch: „es liege im Geschmacksurtheil (nach unsrer Art zu reden im Gefühl des Schönen) eine Beziehung auf den reinen Vernunftbegriff oder die Idee des Übersinnlichen", worüber er gar geheimnißvolle Winke giebt. Hier denkt man, kommt es nun also endlich zum Durchbruch; denn was ist das Übersinnliche anders, als das Absolute, das Unbedingte, das Unendliche, oder wie man es sonst nennen will, worauf wir eine [18f] Beziehung im Schönen behaupten und dargethan zu sehn verlangen. Allein auch hier wird es wieder rückgängig, denn letztlich betrachtet er das Schöne als das Symbol (Symbol ist nach Kant die mittelbare Darstellung einer Idee vermittelst einer Analogie oder Über-

tragung) des Sittlichguten, und erklärt eben dieß für das Übersinnliche, worauf der Geschmack hinaussehe.

Also nichts weiter als dieß! Freylich wird damit etwas weit wahreres und besseres gesagt, als wenn man von jedem einzelnen schönen Werke moralische Erbauung erwartet, daß die Stimmung für das Schöne nur im Ganzen die Empfänglichkeit des Gemüths für das sittliche Gefühl befördere. Aber die Anlage zur Sittlichkeit ist wenigstens nicht ursprünglicher im menschlichen Geist, als die zur Kunst und zum Schönen; und wenn der höchste Werth von diesem darin gesetzt wird, daß es im allgemeinen für das Sittlich-Gute erzieht, so sieht man nicht ein, warum von diesem nicht eben so gut gefodert werden sollte, daß es uns zum Schönen bilde, da beydes gleichen Rang hat. Die Sittlichkeit ist eine nothwendige Richtung des menschlichen Gemüths, die aber durch eine Reihe innrer Handlungen, die jenseits unsers Bewußtseyns liegen, weil sie Bedingungen desselben sind, erst erzeugt wird. Sie ist das Bestreben unsre sinnlichen Triebe zur Einstimmung mit der Vernunft zu lenken, sie setzt also schon eine Entzweyung [18ᵍ] voraus, und kann folglich nicht das ursprünglichste und erste in uns seyn, welches absolute Einheit ist. Die Sittlichkeit tritt, wenn es mir erlaubt ist mich bildlich auszudrücken, erst nach dem Sündenfalle ein; das Streben nach dem Schönen will uns jenseits des Sündenfalles zurückführen, gleichsam den Stand der Unschuld, d. i. der vollkommnen Einheit des innern und äußern Menschen in seinem spielenden Scheine wieder herstellen. Daher die selige Befriedigung die es in seiner ächten Gestalt (man vergesse nicht an wie unwürdige Gegenstände der Name des Schönen verschwendet zu werden pflegt) mit sich führt, indem es uns von dem einengenden Druck der Sterblichkeit momentan erlöset.

Was Kant zu Anfange verspricht, hätte er hiemit geleistet, nämlich die Kritik der Urtheilskraft zu einem Mittelgliede der theoretischen und praktischen Philosophie zu machen, denn er fängt seine Erörterung des Schönen damit an, es für ein Bedürfniß des Verstandes zu erklären, und endigt damit, es

als eine Vorbereitung zur Sittlichkeit zu betrachten. Freylich ist diese ganze Verknüpfung sehr precär. Wir wollen den Anfangspunkt nur noch ein wenig beleuchten, wovon Kant ausgeht, und der die ganze Stelle dieser Wissenschaft in seinem Systeme bestimmt.

[18h] „Der Verstand, sagt Kant, ist nur in so weit gesetzgebend für die Natur, als es die Möglichkeit einer Erfahrung überhaupt erfodert, alles übrige läßt er unbestimmt. Diese in Ansehung seiner zufällige Einrichtung der Natur könnte nun so beschaffen seyn, daß es unmöglich wäre, die Erkenntniß derselben unter eine für uns faßliche Ordnung zu bringen. Sie wird aber nicht so beschaffen seyn, wenn ein Verstand ihre besondern Gesetze zum Behuf eines Erfahrungs-Systems eingerichtet hat. Der Verstand wirkt nach Zwecken; diese Art also die Natur zu betrachten als wenn sie nach Zwecken gehandelt hätte, ist ein Grundsatz, den wir nicht aus der Erfahrung schöpfen, sondern schon dabey voraussetzen, der sich aber bloß auf das Bedürfniß unsers Verstandes gründet. Wir schreiben der Natur kein Gesetz dadurch vor, lernen auch keines von ihr, sondern es ist bloß eine Vorschrift für das Verfahren unsrer Urtheilskraft bey der Betrachtung der Naturgegenstände."

„Der Verstand wendet seine allgemeinen Gesetze auf die Wahrnehmungen nothwendig und also unabsichtlich an. Die Übereinstimmung der Natur mit ihnen kann daher kein Gefühl der Lust in uns hervorbringen. Die Natur durch Erfahrung in ihren zufälligen Beschaffenheiten zu erkennen ist dagegen [19a] eine Absicht; und ihre Übereinstimmung mit unserm Bedürfnisse muß uns folglich (wegen der Erreichung unsrer Absicht) ein Gefühl der Lust erregen. Wenn uns nun ein Gegenstand der Anschauung durch die bloße Auffassung seiner Form eine Lust erregt, die nicht von bestimmter Erkenntniß herrührt sondern vor derselben hergeht, so müssen wir daraus schließen, daß er zweckmäßig für unser Erkenntnißvermögen eingerichtet ist."

Auf diesem Schlusse ruht Kants ganze Theorie vom Schönen. Man sieht nicht ein, wie er sich zu dieser plötz-

lichen Umkehrung berechtigt glauben kann: Zweckmäßigkeit für unser Erkenntnißvermögen erregt uns Lust, was uns also unmittelbar Lust erregt, muß zweckmäßig für unser Erkenntnißvermögen eingerichtet seyn.

Was die Beurtheilung der Natur nach Zwecken betrifft, so ist sie eine uns natürliche Ansicht, von der wir aber gänzlich abstrahiren müssen wenn Naturwissenschaft zu Stande kommen soll. Sie ist weiter nichts als eine Umkehrung der Ordnung indem wir die Wirkung der Ursache voran denken. Es giebt zwar eine Classe von Hervorbringungen, die organischen, bey denen wir auch in der wissenschaftlichen Beurtheilung des Prinzips der Zweckmäßigkeit [19b] nicht entrathen können, jedoch so, daß wir uns immer bewußt sind, es liege nicht in ihnen, sondern sey nur unsre Methode sie zu begreifen. Dieß könnte man eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck nennen, eine Definition die Kant von der Schönheit giebt.

Aber was in aller Welt hat diese Beurtheilung der Natur nach Zwecken mit dem Suchen des Schönen in ihr gemein? Dieses soll den Bedürfnissen des Verstandes angemessen seyn, aber selbst nach Kant auf eine ganz andre Art als wie uns jene zu Hülfe kommt. Wir können uns recht gut denken, daß die besondern Einrichtungen der Natur sehr begünstigend für unsre Erkenntniß von ihr wären, ohne doch im mindesten schön zu seyn. Dennoch soll „die aesthetische Urtheilskraft ihrer Reflexion über die Natur das Prinzip der formalen subjektiven Zweckmäßigkeit völlig a priori zum Grunde legen." Das hieße ja, wir könnten von der Natur *Schönheit erwarten*. Welch ein Gesetz unsers Geistes berechtigt uns aber vorauszusetzen, daß die Natur in der Form gewisser Hervorbringungen nach unsrer Art sie aufzunehmen sich auch nur scheinbar richten werde. Die Erfahrung lehrt uns auch, daß [19c] die Produkte der Natur, die wir als durchaus zweckmäßig beurtheilen müssen, die organischen, darum noch ganz und gar nicht schön sind. Immer wenn man mit der Natur anfängt, wird die Existenz des Schönen als bloß zufällig erscheinen; seine Nothwendigkeit kann nur daraus hergeleitet werden, daß es seyn soll, nämlich durch menschliche

Kunst. Die Anlage zu dieser treibt den Menschen erst in der Natur Schönheit zu suchen und zu finden. Wenn man die Naturschönheit und Kunstschönheit sich unter dem Bilde zweyer Schwestern denkt, so ist diese, gegen die herrschende Meynung, die erstgebohrne. Erst da konnte es Schönheit in der Natur geben, als die Anlage zur Kunst schon angefangen hatte sich zu entwickeln.

Man sieht bey Kant daher auch keine Nothwendigkeit der schönen Kunst: nach seiner Ansicht müßte es mit dem, was die Natur uns zur Begünstigung unsrer Erkenntnißkräfte freywillig entgegenbringt, sein Bewenden haben können. Daß für die Theorie der Kunst, von deren Bestimmung er sehr geringe Vorstellungen zu haben scheint, aus seinem System nichts ersprießliches abzuleiten ist, versteht sich von selbst, und er versichert zum Überfluß noch mit dürren Worten daß es hier keine andre Theorie oder Wissenschaft gebe, als diese seine Kritik der Urtheils- [19 d] kraft. Mit welchem erhaltenen Bescheide wir also höflichst Abschied von ihm nehmen wollen.

---

[1]) Das unbefriedigende in Kants System rührt daher, daß er überhaupt mit dem transzendentalen Idealismus auf halbem Wege stehen geblieben ist. Eine durchgreifendere Ansicht und Darstellung von diesem müßte also auch zu tieferem Eindringen in das Wesen des Schönen und der Kunst führen, und dieß hat sich auch schon auffallend bestätigt. Fichte hat sich über diese Gegenstände nur beyläufig in seiner Sittenlehre erklärt, aber auf eine Art die zu den höchsten Erwartungen berechtigt, sobald er dazu kommen wird, ihnen eine eigne ausführliche Behandlung zu widmen. Schelling hat zuerst angefangen die Grundlinien einer philosophischen Kunstlehre mit dem Prinzip des transzendentalen Idealismus ausdrücklich in Verbindung zu setzen, und in seinem System

[1]) Siebente Stunde. — Allgemeine Bemerkung über dieß System, und Vergleichung mit dem Copernikanischen.

desselben der Kunst einen eignen Abschnitt gewidmet. Er stellt sie auf ihren wahren Gipfel als die Auflösung eines unendlichen Widerspruches im Menschen, die Wiedervereinigung der entzweyten Strebungen des menschlichen Geistes in letzter Instanz. Weil nun die Philosophie die ursprüngliche Einheit dieser Strebungen behauptet, und von ihr ausgeht [19e] um die ganze Erscheinung unsers Daseyns begreiflich zu machen, so sey die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie. Die Art, wie diese Resultate abgeleitet sind, könnte ich hier nicht entwickeln, ohne in den ganzen Zusammenhang des Systems ein- und bis auf seine ersten Grundsätze zurückzugehen. Wir begnügen uns also eine Stelle mitzutheilen, welche allgemein verständlich das Wesen der Kunst schildert. S. 475, 476. — Wir sehen, wie weit entfernt eine Philosophie, welche man für eine unerfreuliche leere Grübeley hat ausschreyen wollen, davon ist das innre Leben zu ertödten, wie es vielmehr ihr angelegentlichstes Geschäft, dasselbe vor den Ertödtungen des Verstandes einmal für allemal sicher zu stellen.

Nach Schelling ist *das Unendliche endlich dargestellt* Schönheit, bey welcher Definition das Erhabene, wie es sich gehört, schon darunter begriffen ist. Hiemit bin ich vollkommen einverstanden, nur möchte ich den Ausdruck lieber so bestimmen: Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen; weil alsdann zugleich klar wird, wie das Unendliche im Endlichen zur Erscheinung kommen kann. Man halte das Unendliche nicht etwan für eine philosophische Fiction, man suche es nicht jenseits [19f] der Welt: es umgiebt uns überall, wir können ihm niemals entgehen; wir leben, weben und sind im Unendlichen. Freylich haben wir seine Gewähr nur in unsrer Vernunft und Fantasie; mit den äußern Sinnen und dem Verstande können wir es nie ergreifen, denn diese bestehen eben nur durch ein beständiges Setzen von Endlichkeiten und Verneinen des Unendlichen. Das Endliche macht die Oberfläche unsrer Natur aus, sonst könnten wir keine bestimmte Existenz haben; das unendliche die Grundlage, sonst hätten wir überall keine Realität.

Wie kann nun das Unendliche auf die Oberfläche, zur Erscheinung gebracht werden? Nur symbolisch, in Bildern und Zeichen. Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgethan hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und eine figürliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht. (Kant spricht einmal von der Chifferschrift, wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht.) Dadurch wird erst alles für uns lebendig. Dichten (im weitesten Sinne für das poetische allen Künsten zum Grunde liegende genommen) ist nichts andres als ein ewiges symbolisiren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußres auf ein unsichtbares Innres.

Da nun Geist und Materie nach der Aussage [19 s] des Verstandes sich durchaus entgegengesetzt sind, so daß gar kein allmähliges Übergehen aus einem in das andre Statt findet, so fragt sich wie wir dazu kommen, das Geistige materiell offenbaren, und wiederum im Materiellen Geistiges erkennen zu wollen? Unstreitig durch einen absoluten Akt, ohne uns auf Erfahrungen und Schlüsse zu gründen; wir erkennen die ursprüngliche Einerleyheit von Geist und Materie, welche nur speculativ dargethan werden kann, unmittelbar wiewohl unbewußter Weise durch die That an. Die Mittheilung unter Menschen, wodurch doch erst die Entwickelung aller ihrer Anlagen möglich wird, hätte ohne das nie ihren Anfang nehmen können; denn nicht einmal das Bestreben sich mitzutheilen konnte mitgetheilt werden, wenn die Menschen sich nicht vor aller verabredeten Verständigung voraus schon verständen. Es ist eine bekannte Wahrheit, daß die Laute der Empfindung und die leidenschaftlichen Gebehrden ohne Vermittlung irgend einer vorgängigen Kenntniß sogleich in der Anschauung verstanden werden, so wie sie auch unabsichtlich, oft unfreywillig, das was in uns vorgeht, am besten offenbaren. Das Wort Ausdruck ist dafür sehr treffend gewählt: das Innere wird gleichsam wie durch eine uns fremde Gewalt herausgedrückt; oder der Ausdruck ist ein von innen hervor-

1) cfr. Fichte Pflichtenlehre

tretendes Gepräge des Äußern. Auf dem [19b] willkührlichen Gebrauche dieser Anlage zur Mittheilung mit gleichgearteten, und als solche mit unmittelbarer Gewißheit anerkannten Wesen, beruht die Fähigkeit zur Wortsprache. Soll etwas mit Willkühr bezeichnet werden, so muß es erst (wäre es auch bloß eine Empfindung unsers Zustandes) als Gegenstand aus uns herausgestellt seyn, und folglich ist die Wortsprache nicht sowohl Ausdruck als Darstellung. Uns selbst drücken wir aus, aber Gegenstände stellen wir dar. Diese ganze Darstellung der Wortsprache ist nun ursprünglich symbolisch. Das erste in ihr ist der Zusammenhang gewisser Laute mit gewissen inneren Regungen als unmittelbarer Zeichen derselben; aus diesen werden zuvörderst Zeichen der Zeichen gebildet, und solche alsdann auf das mannichfaltigste modifizirt immerfort von einem auf das andre übertragen, welches nicht anders möglich ist, als daß jede Vorstellung wieder zum Bilde oder Zeichen für eine andre dient. Dieser allgemeinen Symbolik oder Bilderung läßt sich auch in dem Baue und der Ableitung der Sprachen, wie entfernt sie von ihrem Ursprunge seyn mögen, sehr gut nachspüren.

Wie wir eben sahen, geht die Sprache vom bloßen Ausdruck durch willkührlichen Gebrauch zur Darstellung fort; wenn aber die Willkühr ihr herrschender Charakter wird, so verschwindet die [20a] Darstellung, d. h. der Zusammenhang des Zeichens mit dem Bezeichneten; und die Sprache wird alsdann nichts als eine Sammlung logischer Ziffern, tauglich die Rechnungen des Verstandes damit abzumachen. Um sie wieder poetisch zu machen, muß also ihre Bildlichkeit hergestellt werden, weswegen allgemein das uneigentliche, übertragene, tropische als dem poetischen Ausdrucke wesentlich betrachtet wird. Gewöhnlich macht man aber in den Vorschriften der Dichtkunst den bloßen Verstand zum Richter über die Schicklichkeit dieser, wie man meynt, erlaubten Zierrathen: es sollen Bilder und Vergleichungen gebraucht werden, aber sie dürfen nicht zu kühn seyn, sondern sich nur eben über die nüchterne Prosa erheben. Man erkennt nicht an, daß die Poesie hierin überschwenglich

und absolut ist, daß sie, nachdem ihr jedesmaliger Charakter es mit sich bringt, auch das entfernteste verknüpfen und ineinander übergehen lassen kann. Die gegenseitige Verkettung aller Dinge durch ein ununterbrochnes Symbolisiren, worauf die erste Bildung der Sprache sich gründet, soll ja in der Wiederschöpfung der Sprache, der Poesie, hergestellt werden; und sie ist nicht ein bloßer Nothbehelf unsers noch kindischen Geistes, sie wäre seine höchste Anschauung, wenn er je vollständig zu ihr gelangen könnte. Denn jedes Ding [20b] stellt zuvörderst sich selbst dar, d. h. es offenbart sein Innres durch sein Äußres, sein Wesen durch die Erscheinung (es ist also Symbol für sich selbst); demnächst das, womit es in näheren Verhältnissen steht und Einwirkungen davon erfährt; endlich ist es ein Spiegel des Universums. In jenen schrankenlosen Übertragungen des poetischen Styls liegt also, der Ahndung und Anfoderung nach, die große Wahrheit daß eins alles und alles eins ist. Die Wirklichkeit liegt zwischen ihr und uns, und zieht uns unaufhörlich davon ab; die Fantasie räumt dieses störende Medium hinweg und versenkt uns in das Universum, indem sie es als ein Zauberreich ewiger Verwandlungen, worin nichts isolirt besteht, sondern alles aus allem durch die wunderbarste Schöpfung wird, in uns sich bewegen läßt.

Über das Geheimniß der Dichtung würden Untersuchungen über das Symbolische in unsrer Erkenntniß die überraschendsten Aufschlüsse geben, die auf der andern Seite eben so interessant für die Wissenschaft ist, indem sie zeigt, wie das was die tiefste Erforschung der Naturgesetze lehrt, lange zuvor durch Aussprüche der dichtenden Fantasie angekündigt worden. Auf die Symbolik der Wortsprache werden wir uns ausführlicher einlassen, wann wir sie als das Medium der Poesie betrachten; da werden wir sehen, daß das Vermögen, welches die Poesie zur eigentlichen schönen [20c] Kunst bildet, dasselbe, nur in einer höheren Potenz ist, welches der Sprache ihren Ursprung giebt. Hier wollen wir nur vorläufig bemerken, daß, da das Schöne nothwendig eine bedeutsame Erscheinung seyn muß, und die Deutungsfähigkeit des Men-

schen von seiner eignen Natur ausgeht, es nur so viel Medien der Kunst geben kann als Arten des natürlichen Ausdrucks, wodurch der Mensch sein Inneres im Äußeren offenbart. Dieß geschieht durch Gestalt und Gebehrden, durch Töne und durch Worte, und auf diese Mittel der Darstellung sind auch die schönen Künste beschränkt, wie wir bald bey ihrer Übersicht und Eintheilung nach diesem Prinzip sehen werden.

Wir kommen jetzt auf das Verhältniß zwischen Natur und Kunst, auf die Berichtigung der abweichenden Meynungen hierüber und die davon abzuleitenden Begriffe.

Aristoteles hatte als Thatsache den Satz aufgestellt, die schönen Künste seyen nachahmend. Dieß war richtig, in so fern damit nur gesagt seyn sollte, es komme etwas nachahmendes in ihnen vor; unrichtig aber, wenn es bedeutete, wie Aristoteles es wirklich nahm: die Nachahmung mache ihr ganzes Wesen aus. — Überdieß wurde Architektur und Redekunst schon dadurch ausgeschlossen, die auch [20[d]] Aristoteles nicht in den Kreis jener Künste zu ziehen scheint, wie Viele nach ihm aus demselben Grunde.

Viele Neuere haben diesen Satz nun in folgenden verwandelt: „die Kunst soll die Natur nachahmen."

Die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Begriffe Natur und Nachahmen, hat hiebey die größten Misverständnisse verursacht und in mannichfaltige Widersprüche verwickelt.

Bey Natur denken sich viele nichts weiter, als das ohne Zuthun menschlicher Kunst vorhandne. Wenn man nun zu diesem negativen Begriff der Natur, einen eben so passiven vom Nachahmen hinzufügt, so daß es ein bloßes Nachmachen, Copiren, Wiederhohlen bedeutet, so wäre die Kunst in der That ein brodloses Unternehmen. Man sieht nicht ein, da die Natur schon vorhanden ist, warum man sich quälen sollte, ein zweytes jenem ganz ähnliches Exemplar von ihr in der Kunst zu Stande zu bringen, das für die Befriedigung unsers Geistes nichts voraus hätte, als etwa die Bequemlichkeit des Genusses. So bestände z. B. der Vorzug eines gemahlten Baumes vor einem wirklichen darin, daß sich keine

Raupen und andres Ungeziefer daran setzen, wie die Bewohner der Nordholländischen Dörfer wirklich die kleinen Höfe an ihren Häusern der Rein- [20e] lichkeit wegen nicht mit wahren Bäumen bepflanzen, sondern sich begnügen auf die Wände umher Bäume, Hecken und Lauben zu mahlen, die sich überdieß auch im Winter grün erhalten. Die Landschaftmahlerey diente bloß dazu im Zimmer gleichsam eine portative Natur um sich zu haben, wobey man froh seyn würde die gebirgigen Gegenden anzusehen, ohne der rauhen Witterung ausgesetzt zu seyn und klettern zu müssen. Mir fällt dabey die Reisenatur des Prinzen in Goethe's Triumph der Empfindsamkeit ein. — Aber man stelle sich wie man will, so kann man höchstens die unglücklichen bildenden Künste in diesem Sinne zur bloßen Nachahmung der Natur machen; die Erscheinungen der übrigen bringt man auf keine Weise heraus. Denn man mag die Musik für die Nachahmung des Naturausdrucks der Empfindungen durch Laute halten, oder sie dem Gesange der Vögel abgelernt seyn lassen, wie die Chinesen erzählen, einer ihrer Kaiser habe einsmals ein Conzert von Singvögeln vernommen, und nach dem Muster desselben das erste menschliche Conzert veranstaltet: so wird man daraus nimmer das Erfoderniß des Taktes, des regelmäßigen Rhythmus, ableiten, noch seine Entstehung [20f] begreiflich machen können. So kommt man dahin, diese Dinge für außerwesentliche Zierrathen zu halten, und erklärt einer willkührlichen Meynung zu lieb, dasjenige für zufällig und ungültig, worin seit undenklichen Zeiten die Menschen unter allen Himmelsstrichen überein gekommen sind, woraus dann die verkehrtesten Regeln fließen.

Einige haben doch gemerkt, obiger Grundsatz sey gar zu unbestimmt, und befürchtet, die Kunst möchte sich, wenn man ihr diese Breite gäbe, in das Gleichgültige und Widerwärtige verlieren, und daher gesagt: die Kunst soll die schöne Natur, oder sie soll die Natur ins Schöne nachahmen. [Batteux.] Dieß heißt recht, einen von Pontius an Pilatus weisen. Denn entweder ahmt man die Natur nach, wie man sie vorfindet, so wird es vielleicht nicht schön ausfallen; oder man bildet sie schön,

so ist es keine Nachahmung mehr. Warum sagen sie nicht gleich: die Kunst soll das Schöne darstellen; und lassen die Natur ganz aus dem Spiele, so wäre man der Quälerey los, daß die Kunsterscheinungen zur Natur in diesem Sinne umgedeutet werden müssen, was nicht ohne die äußerste Gewaltthätigkeit möglich ist.

Da es der beste Beweis ist, etwas sey gut nachgemacht, wenn man die vorgestellte [20g] Sache für die wirkliche halten kann, so fließt aus dem craß verstandenen Prinzip der Nachahmung natürlich her, daß man sich in der Kunst die Täuschung zum Ziel setzen müsse, und daß alles, was die Täuschung stört, fehlerhaft sey. Man hat den spielenden Schein, welchen die ächte Kunst sucht, und welchem sich das bezauberte Gemüth freywillig hingiebt, wiewohl es sich der Fiction sehr gut bewußt ist, worüber es auch in Momenten so wie über bloß inneren Vorstellungen die nähere Gegenwart ganz vergessen kann, mit dem materiellen Irrthum verwechselt, mit der gänzlich passiven Berückung, die dem Geist alle Freyheit der Betrachtung rauben würde, indem die Wirklichkeit nun ernsthaft auf ihn eindränge. Dieses Prinzip der Täuschung ist dem Wesen ächter Kunst so fremd, daß es fast nur auf die Mahlerey, und die Poesie mit Schauspielkunst verbunden hat angewandt werden können. Gesang und Tanz bedürfen einer festgesetzten Kunstform, der Rhythmus erinnert jeden Augenblick daran, daß sie nur freye umbildende Darstellungen vom natürlichen Ausdruck der Affecte sind; man kann ihnen nicht ohne die größte Verwirrung der Begriffe eigentliche Täuschung zuschreiben. Die Bildhauerkunst thut anerkannter Maßen auf Täuschung Verzicht. Wenn diese den Werth eines Kunstwerkes bestimmte, so müßte es erlaubt seyn, Statuen [20h] anzustreichen, und eine Wachsfigur mit natürlichen Haaren und vielleicht den wahren Kleidern der vorgestellten Person, wäre der besten Statue von ihr vorzuziehen. Doch hat man wohl, wenn man nicht so weit ging, der Sculptur angerathen, der Täuschung zu lieb wenigstens nicht kolossal zu bilden. Wenn man die Kunst einmal so ansieht, so darf man wenigstens

nicht über den Menschen lachen, der ein Brustbild nicht ähnlich fand, weil die Person ja Hände und Füße habe. Bey der Mahlerey hat es eher einigen Schein, doch kann auch sie keine eigentliche Täuschung bezwecken wollen, da sie kein wahres Licht hat, sondern nur durch einen geschickten Gebrauch des Weißen und die Abstufung der übrigen Farben die Beleuchtung bezeichnen kann. (Zeuxis, Parrhasius.) Zum Behuf der Täuschung müßte dem also durch anderweitige Vorkehrungen abgeholfen werden, wie z. B. in einem Panorama geschieht, oder wenn man eine Mondschein-Landschaft transparent decorirt. Die Frage der Chinesen beym Anblick Engländischer Bildnisse, ob die Personen denn wirklich so fleckig wären, als sie durch Licht und Schatten erschienen, kann uns darauf aufmerksam machen, daß Gemählde nicht eigentlich täuschen, daß Einsicht und Gewöhnung dazu gehört um die Wahrheit des Scheins in ihnen zu finden. Am meisten Unheil hat dieser Grundsatz in der dramatischen Poesie und der von ihr abhängigen Schauspielkunst angerichtet, wo noch besonders davon die Rede seyn wird. Man sieht an obigen Beyspielen, wie es immer ins Tändelnde oder Widerwärtige ausartet, wenn man mit der Täuschung Ernst macht. Wir erinnern uns hiebey der lustigen Geschichte von einem Künstler im alten Rom, der natürlich wie ein Schwein grunzen konnte; ein Bauer wollte ihn vermittelst eines unter dem Mantel versteckten wahren Schweines übertreffen, wurde aber ausgepfiffen, und beschämte nun, [21a] indem er es hervorzog, die getäuschten Kenner. Wer weiß, diese hatten doch so Unrecht nicht jenen vorzuziehen, nur leiteten sie ihr Vergnügen aus der falschen Quelle der Täuschung her, da es vielmehr daher rühren mochte, daß eine menschliche Stimme die eines Thieres so charakteristisch, jedoch immer noch kennbar nachahmte.

Mit der Täuschung ist die Foderung der Wahrscheinlichkeit nahe verwandt, welche hauptsächlich in der Poesie, vor allem in der dramatischen gemacht worden, und dahin geführt hat, alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche daraus zu verbannen, und das Triviale, Alltägliche für den wahren Gegenstand derselben auszugeben. Ganz

verkehrter Weise: die eigentliche Wahrscheinlichkeit beruht auf Berechnungen des Verstandes, die auf ein schönes Kunstwerk nicht anzuwenden sind; in der Poesie kann von keiner andern die Rede seyn, als daß etwas wahr scheine, und dieß kann sehr gut, auch was nimmer wahr werden mag. Es kommt nur darauf an, daß ein Dichter uns durch den Zauber der Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen weiß, so kann er alsdann in ihr nach seinen eignen Gesetzen schalten.

Mit der Wahrscheinlichkeit hängt wieder das ängstliche Motiviren zusammen, wo man, in der Unfähigkeit einen Charakter unmittelbar darzustellen, oder aus Besorgniß, er [21b] möchte auf diese Art den Zuschauern oder Lesern nicht begreiflich seyn, sie nicht genug ansprechen, seiner Aufstellung eine psychologische Zergliederung substituirt. Als Wissenschaft schon taugt die Psychologie nicht viel, aber in der Poesie ist sie der wahre Tod, ja die ekelhafteste Verwesung, welche nur da eintritt, wo der lebendige Organismus zerstört ist.

In einem andern Sinne nennt man auch das Natur, was im Menschen von selbst und ohne Anstrengung zum Vorschein kommt, im Gegensatz mit dem künstlich angebildeten. Diese Natur hat man der Kunst auf eine doppelte Art empfohlen: in Betreff der dargestellten Menschen, und in Betreff der Person des Künstlers. Bey den übrigen Künsten leuchtet es zu sehr in die Augen, daß ihre Ausübung, wegen ihrer durchaus künstlichen Mittel, ein gründliches methodisches Studium erfodert; so hat denn dieser schlimme Rath, sich blindlings seinem Naturell und einer wilden Begeisterung zu nicht bloß scheinbar, sondern wirklich kunstlosen Ergießungen zu überlassen, am meisten in der Poesie auf Irrwege geführt. Diesem Prinzip der Natürlichkeit, welches eigentlich die Kunst ganz aufhebt, steht als das entgegengesetzte Extrem gegenüber das der Künstlichkeit, welches ein Kunstprodukt bloß nach dem Maße der darin auf der Oberfläche erscheinenden Kunst und Mühe [21c] schätzt. Demnach lautet es: die überwundne Schwierigkeit sey die Hauptquelle des Vergnügens an schönen Geisteswerken; deswegen sey z. B. eine Tragödie in gereimten Versen und worin es möglich gemacht worden, eine Handlung

in demselben Zimmer innerhalb vier und zwanzig Stunden vorgehen zu lassen, eine gar bewundernswürdige Sache. Dergleichen Aussprüche zeigen aufs klarste die herrschende Beschränktheit und Stümperhaftigkeit in der Ausübung der Kunst. Denn einem Meister, der das große und wesentliche unter sich gebracht hat, muß die Erfüllung der mechanischen Bedingungen nur eine Kleinigkeit seyn; und wenn die Schwierigkeit dem Werke noch angemerkt wird, so ist sie nicht recht überwunden; ist sie dieß, so liegt sie nicht in seiner Betrachtung, sondern es kann nur von Kennern aus eigner Erfahrung auf sie geschlossen werden, welches gar nicht mit zum Kunstgenusse gehört. Boileau hat sich nicht geschämt, die Poesie mit der Kunst zu vergleichen Hirsekörner durch ein enges Loch zu werfen, und er hat der seinigen allerdings damit Gerechtigkeit wiederfahren lassen; wenn sie aber überhaupt nichts weiter wäre, so verdienten die Poeten nur auf eben die Weise belohnt zu werden, wie vom Alexander der Mann, der sich ihm durch die überwundne [21 d] Schwierigkeit der Hirsekörner empfehlen wollte.

Was die Natürlichkeit in Ansehung der dargestellten Personen betrifft, so hat es seine Richtigkeit, daß die Darstellung Wahrheit und Tiefe haben muß, welches durch die Steifheit conventioneller Formen ganz unmöglich gemacht wird. [Die Schäfer von Fontenelle.] Von diesen müssen sie also entkleidet werden. Jedoch hat die Foderung der Natürlichkeit viel zu sehr beschränkt; im besten Falle hat man das Naive und Einfache, meistens das Gemeine und Platte ergriffen. [Geßner. Dagegen die Spanischen und Italiänischen Schäferromane und Dramen.]

Das Natürliche wird gewöhnlich nicht nach der Menschheit im allgemeinen, wie sie sich unter verschiednen Himmelstrichen in verschiednen Zeitaltern gestaltet hat, beurtheilt, sondern nach einer einseitigen Nationalität in einem verwöhnten Zeitalter wo oft das unnatürlichste natürlich geworden seyn kann. Der Geizige findet die Freygebigkeit, der Feige die Tapferkeit unnatürlich, und so muß einer völlig unpoetischen Nation schon alles wahrhaft poetische unnatürlich vorkommen, wie man es denn auch bey den Franzosen erlebt. Sie führen,

trotz dem daß sie einen so großen Nachdruck auf das Prinzip der Künstlichkeit legen, auch das der Natürlichkeit beständig im Munde: was ihnen natürlich scheinen soll, muß Klarheit und Präcision haben, dabey aber nüchtern seyn; sie können sogar die kalte räsonnirende Rhetorik der Leidenschaften in ihren Tragödien natürlich finden, wenn sie nur Bild- [21 e] und Fantasielos ist, im entgegengesetzten Falle würde sie ihnen bey der größten Wahrheit als übertriebner Bombast vorkommen.

Durch die gröbste Verwirrung aller Begriffe hat man das, was Form, Medium der Darstellung ist, zu ihrem Inhalte mitgerechnet, und es z. B. für unnatürlich erklärt, wenn die Personen im Drama in Versen reden, als ob der Dichter im Sinne hätte lauter improvisirende Poeten aufzuführen, und der poetische Styl nicht auf die Bedeutung des Werkes im Ganzen ginge. So Diderot, wovon in der Folge noch mehr. Was man gegen die Oper, als eine unschickliche und verwerfliche Gattung eingewandt, reducirt sich meistens auf diesen unstatthaften Grund.

Wenn man aus dieser subjektivsten Verengerung das Wort *Natur* wieder bis zum Inbegriff aller Dinge erweitert, so leuchtet freylich ein, daß die Kunst aus dem Gebiete der Natur ihre Gegenstände hernehmen muß, denn es giebt alsdann eben nichts anders. Die Fantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich aber niemals außernatürlich werden: die Elemente ihrer Schöpfungen, wie sie auch durch ihre wunderbare Thätigkeit verwandelt seyn mögen, müssen immer aus einer vorhandnen Wirklichkeit entlehnt seyn. In diesem Sinne braucht man aber gar nicht der Kunst vorzuschreiben, daß sie die Natur nachahmen solle, sondern sie muß es, es hat gar keine Gefahr, daß sie etwas andres können wird. [21 f] Der Satz würde daher richtiger lauten: die Kunst muß Natur bilden, wo er alsdann bloße Thatsache, und berichtigter Ausdruck von dem des Aristoteles wäre.

Wenn man sagt, der Künstler soll die Natur studiren, er soll sie beständig vor Augen haben u. s. w., welches übrigens sehr empfehlungswürdige Maximen sind, so versteht

man unter Natur wieder nicht die Gesamtheit der Dinge, sondern bestimmte einzelne Gegenstände der Außenwelt. Wie kommen diese nun dazu, mit einem so würdigen Namen belegt zu werden? Unstreitig weil sich in ihrer Erscheinung allgemeine Naturgesetze offenbaren. Man sagt von einer gemahlten Drapperie, die doch ein Werk menschlicher Hände ist, sie sey nach der Natur gemacht, wenn in ihrem Faltenwurf die Gesetze der Schwerkraft, wie sie sich nach der besondern Beschaffenheit des Zeuges und seiner Lage am Körper äußern, und in ihrer Färbung die Gesetze der Lichtvertheilung beobachtet sind. Allein das Wort Natur hat auch hier wieder sehr irre geführt, als ob das einzelne Naturding schon das absolute Vorbild, das unübertreffliche, ja das unerreichbare für den menschlichen Geist wäre. Sehr vortreffliche Künstler haben diesen Wahn durch ihr Ansehen bestätigt; gerade weil sie die bestimmteste Anschauung hatten, und die Unergründlichkeit jeder [21s] Erscheinung innigst fühlten, glaubten sie den vorbildlichen Gegenstand nur auf unvollkommene Weise, sonst unverwandelt in ihr Werk aufgenommen zu haben: eben weil ihnen die Thätigkeit, wodurch er gänzlich umgebildet erst zu einem passenden Theile ihrer Darstellung wurde, so natürlich war, wurden sie sich derselben nicht bewußt, und schrieben alles Verdienst der Natur zu. Daß dem so ist, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man sich nur an die Extreme erinnert, wie z. B. ein Raphael und wie ein mikroskopischer Insektenmahler die Natur vor Augen hat, oder ein Denner, der die Menschen nichts besser als mikroskopische Insekten vor sich hat. Durch bloßes Nachmachen, Kopiren wird man doch immer gegen die Natur den Kürzeren ziehen, die Kunst muß also etwas anderes wollen, um diesen Nachtheil zu vergüten, und das ist reine Heraushebung des Bedeutsamen in der Erscheinung mit Übergehung der störenden Zufälligkeiten.

Die todte und empirische Ansicht von der Welt ist, daß die Dinge sind, die philosophische daß alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist, worauf uns schon eine Menge Erscheinungen im gemeinen Leben gleichsam hinstoßen. Von uralten Zeiten her hat daher auch der Mensch

diese in allem [21[b]] wirksame Kraft der Hervorbringung zur Einheit einer Idee zusammengefaßt, und das ist die Natur im eigentlichsten und höchsten Sinne. In keinem einzelnen Produkte kann diese universelle Schöpferkraft erlöschen, allein wir können sie nie mit dem äußern Sinne gewahr werden; am bestimmtesten erkennen wir sie von dem Punkte aus, wo wir selbst unsern Antheil daran in uns tragen, als organische Wesen, und nach den Graden der Verwandtschaft andrer Organisationen mit der unsrigen. Die gesamte Natur ist ebenfalls organisirt, aber das sehen wir nicht; sie ist eine Intelligenz wie wir, das ahnden wir nur, und gelangen erst durch Speculation zur klaren Einsicht. Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Produkten, sondern als das Producirende selbst, und der Ausdruck Nachahmung ebenfalls in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Äußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Maximen seines Handelns zu eigen machen, so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden [22[a]] Mechanismus, wie etwa eine Penduluhr, sondern durch inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Thon formte, und ihn mit einem von der Sonne entwandten Funken belebte; ein Mythus der uns gleich ein schönes Beyspiel an die Hand giebt, wie die dichtende Symbolik das Wahre trifft, denn der Mensch ist, wie jetzt die höhere Physik darzuthun vermag, ganz [**Copie S. 174**] eigentlich aus Erde und Sonne zusammengesetzt.

In diesem höchsten Sinne hat so viel ich weiß, nur ein einziger Schriftsteller den Grundsatz der Nachahmung für die Künste ausdrücklich aufgestellt. Es ist M o r i z in seiner kleinen Schrift: ü b e r d i e b i l d e n d e N a c h a h m u n g d e s S c h ö n e n. Die Mängel derselben rühren daher, daß Moriz bey seinem wahrhaft speculativen Geist in der damaligen

Philosophie gar keinen Anhalt fand, und sich daher einsiedlerisch in mystischen Irrgängen verlor. Er beschreibt das Schöne als das in sich Vollendete, was als ein für sich bestehendes Ganzes von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden kann. Nun sey aber der große Zusammenhang der ganzen Natur, der über das Maß unsrer Anschauung hinausgeht, das einzige wahre für sich bestehende Ganze; jedes einzelne Ganze in ihm ist wegen der unauflößlichen Verkettung der Dinge nur eingebildet; aber es mußte sich dennoch als Ganzes betrachtet jenem großen Ganzen in unsrer Vorstellung ähnlich, und nach eben den ewigen festen Regeln bilden, nach welchen dieses sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützet und auf seinem eignen Daseyn ruht. Jedes schöne Ganze [175] aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur. Vortrefflich! Sowohl die im Schönen liegende Beziehung aufs Unendliche, als das Streben der Kunst nach innrer Vollendung ist hiedurch aufs glücklichste ausgedrückt.

Wo aber soll der Künstler seine erhabne Meisterin, die schaffende Natur, finden, um sich mit ihr gleichsam zu berathen, da sie in keiner äußeren Erscheinung enthalten ist? In seinem eignen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung, kann er es nur, oder nirgends. Die Astrologen haben den Menschen M i k r o k o s m u s die kleine Welt genannt, was sich philosophisch sehr gut rechtfertigen läßt. Denn wegen der durchgängigen Wechselbestimmung aller Dinge, ist jeder Atom Spiegel des Universums. Der Mensch ist aber das erste uns bekannte Wesen, das nicht blos für eine fremde Intelligenz Spiegel des Universums wäre, sondern weil seine Thätigkeit in sich zurückgeht, es auch für sich selbst seyn kann. Die Klarheit nun, die Energie, die Fülle, die Allseitigkeit womit [176] sich das Universum in einem menschlichen Geiste abspiegelt, und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner künstlerischen Genialität, und setzt ihn in den Stand eine Welt in der Welt zu bilden.

Man könnte die Kunst daher auch definiren als die durch

das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangne, für unsre Betrachtung verklärte und concentrirte Natur. Der Grundsatz der Nachahmung, wie er gewöhnlich ganz empirisch genommen wird, läßt sich also geradezu umkehren. Die Kunst soll die Natur nachahmen heißt mit andern Worten: die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen. Diesem Satz ist direct entgegengesetzt der wahre: der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur. Die große Lehre des Plato, der Mensch sey das Maß aller Dinge, bewährt sich demnach auch in der Kunst, und wird hier gleichsam sichtbar gemacht.

Wir kommen jetzt auf die Erörterung der äußerst wichtigen Begriffe von Manier und Styl, die mit dem Verhältnisse zwischen Natur und Kunst in genauer Beziehung stehen. Diese Worte sind zuerst in den bildenden Künsten üblich gewesen; von da hat man angefangen, sie auf die übrigen Künste überzutragen, mit Recht, denn man kann eine sehr gute Anwendung [177] von ihnen machen.

Wir wollen mit der Manier, als dem leichtern Begriffe, anfangen. Zuweilen braucht man dieses Wort in einem lobenden Sinne, man sagt z. B. von einem Gemälde: es sey in einer großen Manier ausgeführt. Alsdann bedeutet es so viel als Styl oder Charakter überhaupt. Gewöhnlich aber soll es den Werth eines Kunstwerks herabsetzen, wenn man Manier darin findet; dieß ist immer der Fall wenn man es manierirt nennt. Manierirt heißt eine Darstellung, wenn Manier darin als herrschend wahrgenommen wird; und der höchste Grad des Manierirten ist es, wenn das Wesen der Sache darüber gänzlich verloren geht, und alles sich in bloße Manieren auflöset.

Manieren heißen im gemeinen Leben Arten des äußerlichen Betragens, in so fern sie Gewohnheit geworden sind. Man sieht also leicht, daß Manier im obigen Sinne eine fehlerhafte Angewöhnung des Künstlers bedeutet, die entweder in seiner Weise der Ausführung und Behandlung, oder schon in der Art seine Gegenstände in der Idee zu fassen, liegen kann. Das Manierirte ist also eine unerlaubte Einmischung

der darstellenden Person und ihrer individuellen Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung.

[178] Nach dieser Beschreibung sollte man die Manier, die sich oft so vorlaut aufdrängt für etwas positives halten, und so könnte man das entgegengesetzte, den Styl, blos verneinend erklären, als die gänzliche Abwesenheit der Manier; so wie es immer am Wasser getadelt wird, wenn es einen Geschmack hat, da die Reinheit des Wassers sich darin zeigt, daß es eigentlich gar keinen Geschmack hat. Es würde hieraus folgen, daß es nur einen einzigen Styl geben könne. Dennoch hört man die Kenner der Kunst von verschiednen Stylen reden, und zwar soll man an dem Style eines Werkes, so gut wie an der Manier, das Zeitalter, woraus es sich herschreibt, oder gar seinen bestimmten Urheber erkennen. Es fragt sich nun mit welchem Rechte dieß geschieht? Ob man entweder die Behauptung mehrer Style, oder diese bloß negative Ansicht vom Styl fahren laßen muß, oder wie sich beydes mit einander verträgt?

Wenn wir uns auf einen höhern Gesichtspunkt stellen, so erkennen wir wohl, daß das Individuelle aus dem Allgemeinen durch Beschränkung und Entgegensetzung sich bildet. In der Kunst also, die als etwas allgemeines, für Alle gültiges, betrachtet werden muß, wäre die Hinzufügung des Individuellen, Subjektiven, vielmehr beschränkend und negativ, und die Enthaltung da- [179] von das Positive, die Erweiterung der Kunst zu ihrem wahren Umfange.

Allein wir sind nun einmal Individuen, werden als solche geboren, und können nicht aufhören es zu seyn. Es ist folglich ein bestimmtes Verhältniß in unsern Anlagen, vermöge dessen uns gewisse Handlungsweisen am leichtesten und angemessensten sind; durch die Wiederhohlung derselben müssen Gewöhnungen und besondre Neigungen entstehen, die sich in Werken, welche aus dem Innersten unsres Wesens hervorgehen sollen, wie die der schönen Kunst sind, nothwendig mehr oder weniger abdrücken werden. Wir sehen die Dinge durchaus nicht, wie sie an sich sind, sondern nach ihrem Verhältnisse zu uns, welches natürlich durch unsere ganze

Persönlichkeit bestimmt wird. Wie ist es also möglich, in der Kunst nicht manierirt zu seyn, ja nur zu merken, daß wir eine Manier an uns haben?

Dadurch, daß wir nicht bloß Individuen sondern auch Menschen sind, d. h. etwas festes, sich selbst bestimmendes und allgemeingültiges in uns tragen, an welches wir wie an einen Maßstab das veränderliche, zufällig bestimmte, und ausschließend eigenthümliche zu halten vermögend sind. So wie die Sittlichkeit von uns fodert, unsern Egoismus aus Gehorsam gegen ein höheres Gesetz zu bezähmen, so [180] wird die künstlerische Tugend, (virtù, wie ja auch die Italiäner eine vollendete Kunstfertigkeit nennen) darin bestehen, daß sich der Künstler, den Gesetzen des Schönen und der Darstellung zu lieb, seiner Individualität zu entäußern weiß, daß er sich seinem Werke gleichsam unterwirft; und so sieht man ein, wie, wo nicht gänzliche Reinheit von allen persönlichen Einflüssen, doch eine Annäherung an Vollendung Statt finden kann, welche den Betrachter eines Kunstwerkes keine Manier mehr darin erkennen lassen wird.

Von dieser Seite wird also Erhebung über das Manierirte durch eine Maxime des Willens möglich. Allein die Wirkung einer solchen reicht nicht bis dahin, wo es aus der unübersteiglichen Beschränktheit unsrer Erkenntniß herrührt. Der Gegenstand der Kunst, wie wir gesehen haben, ist nothwendig Natur. Die Idee der Natur haben wir in uns, aber historisch genommen, wie wir sie in der Erfahrung kennen lernen, bleibt sie für uns unübersehbar und unergründlich. Da wir nun das was wir in uns tragen, die Idee, den Geist, die Poesie eines Werkes nur durch bestimmte äußere Erscheinungen fixiren können, so wird auch an diesen die Mangelhaftigkeit unsrer Natur-Erkenntniß, sowohl was ihren Umfang, als ihre Tiefe betrifft, bemerkt werden. Die Wissenschaft des Mahlers ist die Beobachtung des Sichtbaren: der eine hat es darin weiter gebracht in Ansehung der [181] Erscheinungen von Farben, Licht und Schatten, der andre in Ansehung der Formen besonders organisirter Körper; jeder excellirt also in dem entsprechenden Theile der Kunst, und wird den andern

in selbigem für manierirt erklären; und vor dem allsehenden Auge der Natur würde wahrscheinlich keiner von Beyden auch in dem was er am besten versteht, als frey von Manier bestehen. Vollkommene Naturwahrheit ist mit Einem Worte nicht zu erreichen möglich, und die Kunst soll sie nicht einmal suchen wollen, weil sie über diesem Suchen ihren eignen höhern Zweck unfehlbar aus den Augen verliert. Die Natur als Gegenstand der Darstellung ist ihr nur Mittel zu ihren Offenbarungen; durch jenes Bestreben würde sie sie zum letzten Ziel derselben erheben, und im besten Falle, wenn es noch so sehr damit gelänge, wieder in bloße Natur übergehen, da sie doch eine durchgängige Umbildung derselben nach Gesetzen des menschlichen Geistes seyn soll.

Zwischen der Kunst und der Natur steht also nothwendig etwas mitten inne, was sie aus einander hält. Dieses heißt *Manier*, wenn es ein gefärbtes oder trübes Medium ist, welches auf alle dargestellten Gegenstände einen falschen Schein wirft; *Styl*, wenn es den Rechten von Beyden, der Kunst und der Natur nicht zu nahe tritt, welches nicht anders möglich ist, als durch die dem [182] Werke selbst gleichsam eingeprägte Erklärung, es sey nicht Natur, und wolle sich nicht dafür ausgeben. Freyheit von Manier ist also nur dadurch möglich, daß man einen Styl hat, nicht wie viele gemeynt haben, durch völlige Einerleyheit mit der Natur. Es versteht sich von selbst, daß wir hier mit dem Worte Styl noch etwas anders meynen, als bloße Abwesenheit der Manier, sonst würde der Satz identisch seyn, und nichts sagen. Sondern *Styl* ist eine Verwandlung der individuellen unvermeidlichen Beschränktheit in freywillige Beschränkung nach einem Kunstprinzip. Winkelmann hat darüber einen äußerst treffenden Ausdruck, indem er sie ein *System der Kunst* nennt. Er redet von einem *Grundsatze* des hohen Styls, und sagt: „der ältere Styl war auf ein Systema gebaut, welches aus Regeln bestand, die von der Natur hergenommen waren, und sich nachher von derselben entfernt hatten, und idealisch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln, als nach der Natur, die nachzuahmen war, denn die Kunst hatte sich ihre eigne

Natur gebildet. Ueber dieses angenommene Systema erhoben sich die Verbesserer der Kunst, und näherten sich mehr der Wahrheit der Natur." Wir wollen nicht alles prüfen, was in diesen Worten liegt, besonders das von den aus der Natur hergenommenen und idealisch [183] gewordnen Regeln; sondern nur bemerken, daß auch nach der Annäherung an die Wahrheit der Natur, die Kunst sich wieder ihre eigne Natur bildete, daß dieß immer von der ächten Kunst gilt, nur in einem mehr oder weniger auffallenden Sinne. — Styl wäre also ein System der Kunst, aus einem wahren Grundsatze abgeleitet; Manier, im Gegentheil, eine subjektive Meynung, ein Vorurtheil, praktisch ausgedrückt.

Es tritt jedoch von neuem der Zweifel ein, wie es mehr als Einen Styl geben kann, da das Wahre nur Eins ist? Wir müssen uns zuvörderst erinnern, daß die Kunst ein unendliches Ganzes, eine Idee ist, in deren vollständigem Besitz kein einzelner Mensch seyn kann: sie lässt sich also auch von sehr verschiednen Seiten fassen, ohne daß ihr wahres Wesen darum verfehlt werden müßte. Und diejenige Ansicht von ihr, welche jeder Künstler nach seiner Eigenthümlichkeit von ihr haben kann, gleichsam die Grund-Anschauung seiner Kunstwelt, ist das Prinzip, welches sich, mit Freyheit und Bewußtseyn entwickelt, zum praktischen Systeme, zum Style bildet. Ferner: die Kunst geht wie die Natur, vermöge ihres innern Organismus, in streng gesonderte und entgegengesetzte Sphären aus einander, [184] mit andern Worten: es giebt verschiedne Künste, deren jede ein andres Prinzip der Darstellung, folglich auch schon für sich, ohne Rücksicht auf die Ausübenden einen eignen Styl hat: es giebt einen plastischen und pittoresken, einen musikalischen und einen poetischen Styl. Sind in einer dieser Künste durch ihr Wesen verschiedne Sphären nothwendig voraus bestimmt, d. h. giebt es darin Gattungen, so haben auch diese ihre eignen Style, wie es z. B. in der Poesie einen epischen, lyrischen und dramatischen Styl giebt, die einander entgegengesetzt sind, und doch alle aus dem Wesen der Poesie construirt werden können. Endlich entwickelt sich die Kunst, als etwas von Menschen zu reali-

sirendes, nur allmählig in der Zeit: dieses geschieht, wie wir schon in den allgemeinen Betrachtungen über die Kunstgeschichte dargethan haben, unstreitig nach gewissen Gesetzen, wenn wir sie schon nicht immer in einem beschränkten Zeitraume nachweisen können. Wo wir aber eine Kunstmasse als geschlossnes Ganzes übersehn, und die Gesetzmäßigkeit in ihrem Fortgange wahrnehmen, da sind wir berechtigt, sie auch durch Bezeichnung der verschiednen Epochen, mit der Benennung Styl anzudeuten. Styl heißt alsdann: eine nothwendige Stufe in der Entwickelung der Kunst. Daher kann es, so genommen, auch unvollkommne Style [185] geben. Sie sind es nur isolirt betrachtet, historisch betrachtet sehen wir in ihnen die vorhergehende oder folgende Stufe zugleich mit; sie können somit nicht für bloße Manieren, das hieße für zufällige Episoden in der Geschichte ausgegeben werden.

Auch in der Gesetzmäßigkeit der Kunstbildung geht die Natur in große Gegensätze auseinander, wie wir es an der Geschichte der antiken Kunst und der modernen sehen, die aber freylich erst angefangen, und in der wir mit begriffen sind, so daß wir nur eine sehr unvollkommene Einsicht und Übersicht davon haben, und sie mehr errathen müssen, als wissen können. Das verworrene und chaotische des ersten Anblicks könnte Jemanden, dessen Geist mit den einfachen großen Mustern des classischen Alterthums angefüllt, und an ihre Vergleichung gewöhnt wäre, leicht zu der Behauptung verleiten: es gebe in der neuern Kunst keine bestimmten Bildungsstufen oder Style; so wie der ganz entgegengesetzte Charakter derselben, die nach den Grundsätzen der alten Kunst irrationalen Gattungen, u. s. w.: die modernen Dichter und Künstler hätten eigentlich keinen Styl, sondern bloß Manieren. Diese wirklich aufgestellte Behauptung muß aber bey näherer Prüfung durchaus zurückgenommen werden, und es wird unser Augenmerk seyn, sowohl der modernen als an-[186]tiken Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. — Wer kann z. B. läugnen, daß Shakspeare einen Styl hat, ein System seines Kunstfaches, und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tiefgedachtes, das in der Anwendung nach Maßgabe der ver-

schiednen Gegenstände seiner Dramen sich auf das mannigfaltigste modifizirt? Ja man kann auch das Gesetzmäßige in dem Gange seines Künstlerlebens, seine verschiednen Epochen oder Style sehr gut angeben. — Calderon kann uns als Beyspiel eines von dem Shakspeare'schen ganz verschiednen, jedoch eben so vollendeten Styles im romantischen Drama dienen.

Das Urtheil über Styl und Manier, besonders über den Punkt wo jener in diese, das Objektive in Subjektives, das Allgemeine in Individuelles übergeht, gehört zu den schwierigsten Punkten der Kennerschaft, und eben um sich diese anzumaßen, werden diese Worte so häufig gebraucht, und nicht selten verkehrt angebracht. Ich will noch auf die besondre Schicklichkeit des beyden zum Grunde liegenden Bildes aufmerksam machen. *Maniera* kommt offenbar von manus her, und bedeutet ursprünglich die Führung der Hände. Diese gehören mit zu unsrer Person, und es können sich also dabey leicht körperliche Angewöhnungen einschleichen. *Stilus* hingegen ist der [187] Griffel, womit die Alten in Wachstafeln schrieben: dieser gehört nicht mit zu uns, sondern er ist das Werkzeug unsrer freyen Thätigkeit. Die Beschaffenheit des Griffels bestimmt freylich die unsrer Züge, aber wir haben ihn selbst gewählt, und könnten ihn mit einem andern vertauschen.

Wenn man die schaffende Natur, als die große universelle Künstlerin, besonders in Hervorbringung organischer Naturen, betrachtet, so kann man ihr auch einen Styl und Manieren zuschreiben, und vielleicht ließe sich von diesem Standpunkte aus die häufig aufgeworfne Streitfrage entscheiden, ob es von der menschlichen Schönheit bloß nationale Urbilder gebe, oder ob etwas darin allgemein gültig sey? — Die Bilder eines Mahlers, in welchen beständig dieselben Köpfe, Proportionen der Figuren, Hände und Füße u. s. w. wieder vorkommen, erkennen wir sogleich ohne Bedenken für manierirt, weil wir sehen, daß er aus persönlicher Dürftigkeit den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Natur ungebührlich

geschmälert hat. Diese offenbart in der Gesamtheit ihrer Produkte unendliche Fülle und Abwechselung, partial betrachtet aber beschränkt sie sich oft bis zu einer auffallenden Einförmigkeit, sowohl in dem Charakter der verschiednen Organisationen, als besonders innerhalb der menschlichen Gattung: sie bildet nicht [188] nur sehr einseitige Nationalphysiognomien, sondern sogar Misgestalten, wie Kröpfe und dergleichen, werden in manchen Gegenden allgemein. In solchen engeren Sphären können wir allerdings die Natur manierirt schelten, denn so nennen wir es, wenn ein fremdartiger störender Zusatz in das Kunstprodukt mit aufgenommen ist, welches rein seyn sollte. Der Charakter organischer Naturen ist es, Ursache und Wirkung von sich selbst zu seyn: ein scharfsinniger Physiker hat sie mit Wirbeln oder Strudeln in dem allgemeinen Strome von Ursachen und Wirkungen verglichen. Sie können jedoch nicht ohne eine umgebende nicht organische Welt bestehn, und sind genöthigt beständig fremde Einflüsse in sich aufzunehmen. Soll nun die Freyheit der Selbstbestimmung, die am Menschen, als der vollkommensten Organisation die wir kennen, im höchsten Grade erscheint, nicht gestört werden, sondern den weitesten Spielraum behalten, so müssen sich die auf ihn einwirkenden Kräfte ins Gleichgewicht setzen; und da die beyden Hauptfactoren der organischen Existenz, Sonne und Erde sind, so wird dieß in den gemäßigten Klimaten seyn, wo sich anerkanntermaßen die schönsten Menschenbildungen finden. Winkelmann hat diese Schlußfolge eingesehen, aber sie verworren ausgedrückt. Die Gesetze nach welchen sich die [189] menschliche Bildung klimatisch bestimmt, sind freylich hiemit noch nicht erschöpft. Die Beschaffenheit des Erdkörpers polarisirt sich nicht bloß nördlich und südlich, sondern auch östlich und westlich, und auch in dieser Rücksicht scheinen die schönsten Bildungen innerhalb einer gewissen Breite gefunden zu werden. So möchten auch in der südlichen Halbkugel, die vermöge der Polarität weit mehr Wasser als Land enthält, wo dieß Statt findet, (denn für den Continent von Afrika gilt es nicht,) z. B. auf den Südseeinseln, die schönsten Bildungen sich weit näher am Aequator finden, als in der nördlichen Halbkugel, u. s. w.

Genug, wo die Natur die menschliche Gestalt schön bildet, hat sie in derselben einen Styl, d. h. die Beschränkung der möglichen Mannigfaltigkeit beruht auf einem der menschlichen Organisation inwohnenden, nicht ihr fremden Prinzip, der Charakter der Menschheit spricht sich da am reinsten aus. Es giebt also auch in der menschlichen Schönheit etwas allgemein geltendes, wenn es schon von jenen manierirt gebildeten Nationen nicht anerkannt wird; das darf uns nicht irren, machen es doch die Manieristen in der [**Ms. 24ª**] Kunst mit dem einfachen Style der großen Meister eben so. Es begreift sich, daß Nationen die aus einer solchen einseitigen, ihnen von der Natur aufgezwungnen National-Physiognomie nicht heraus können, in der bildenden Kunst, deren höchster Gegenstand die menschliche Gestalt ist, keine sonderlichen Fortschritte machen mögen, auch gar keine Anmuthung dazu haben; wie hingegen dieselbe, unter einer von dieser Seite so einzig begünstigten Nation, wie die Griechen waren, ganz vorzugsweise gedeihen mußte. Man hat gewöhnlich die Gymnastik als eine Hauptursache von dem Flor der bildenden Künste bey den Griechen angesehen; mir scheinen vielmehr beyde aus derselben Quelle herfließende Wirkungen zu seyn. Aus demselben Grunde, warum die Griechen die Vollkommenheit der Plastik erfanden, mußten sie auch die Gymnastik erfinden, welche allen ihren Bewegungen die höchste Freyheit und Harmonie gab; sie halfen dadurch den stark angedeuteten Intentionen der Natur nur nach.

Übersicht und Eintheilung der schönen Künste.

Die Künste treiben ihr Wesen im Reich der Erscheinungen, sie stellen sinnlich dar. Nun giebt es aber zwey Formen der sinnlichen Anschauung, [24ᵇ] Raum und Zeit. Darnach lassen sich zwey Gattungen von Künsten denken, solche die simultan und die successiv darstellen.

Der Sinn welcher uns den Raum öffnet ist das Gesicht. Denn wiewohl das Gefühl Formen der Körper heraustasten, und uns einen Begriff von der Bewegung geben kann, so

wirkt es doch nur durch unmittelbare Berührung, nach diesem Sinne liegt alles auf uns, er würde uns nie eine Vorstellung vom leeren freyen Raume geben, da hingegen das Gesicht uns in die Ferne zu wirken scheint. Erst wenn der letztgenannte Sinn die körperlichen Objekte aus uns heraus und uns gegenüber gestellt hat, kann auch das Gefühl auf seine Anschauungen angewandt werden, es kann die entfernten angeschauten Formen gleichsam durch Vermittlung des Auges betasten, was wie wir sehen werden bey Beurtheilung ihrer Schönheit in Anschlag kömmt.

Es läßt sich aber eine noch ursprünglichere Zusammenhaltung beyder Sinne nachweisen. Das Auge sieht nämlich zuerst nichts als Farben und Licht und Schatten, und diese muß es wie auf einer flachen gemahlten Tafel erblicken; da wo sie sich gegen einander absetzen, erblickt es die Gränze, und bekommt also den Umriß einer Figur. Aber erst durch die Erfahrungen des Gefühls belehrt, kann es wissen wie die Beleuchtung nach den Veränderungen der Ober- [24c] fläche sich graduirt und wechselt, wie z. B. eine Kugel sich schattirt, wie durch Entfernung die Farben sich abdämpfen: es lernt die Lagen der Körper gegen einander, und ihre Formen, auch nach den von uns weggekehrten Seiten beurtheilen und glaubt dieß alles unmittelbar zu sehen. Es kann also eine zwiefache Kunst für den Sinn des Gesichts geben: die, welche die Formen durch sich selbst darstellt, und die es vermittelst der Farben und der Beleuchtung thut, Plastik und Mahlerey.

So wie der Raum die Form der äußern Anschauung so ist es die Zeit für den innern Sinn, dessen Gegenstand alles wird, was wir auf unsern Zustand beziehen: das eigentlich Zeiterfüllende ist die Empfindung. Den Raum stellen wir uns nach allen Dimensionen unendlich ausgedehnt vor, die Zeit nur nach einer: sie gleicht einer unendlichen Linie, und ihr Fortgang kann am besten unter dem Bilde eines fließenden Punktes versinnlicht werden. Die Zeit ist daher keiner Extension eigentlich fähig, sondern nur der Intension: das heißt die sie erfüllende Empfindung kann den Graden nach

sehr verschieden seyn. Unter allen unsern Sinnen ist das Gehör der eigentlich innerliche: die Eindrücke auf den Geruch Geschmack und das Gefühl glauben wir da wahrzunehmen wo die Berührung vor sich geht, beym Geruch [24 d] und Geschmack in den Organen selbst, beym Gefühl in der affizirten Stelle des Körpers: hingegen die Töne, wiewohl wir sie außer uns und unser Gehör als in die Entfernung wirkend vorstellen, nehmen wir sie doch in uns auf. Auch offenbaren uns die übrigen Sinne bleibende Beschaffenheiten der Körper (das Gesicht mit eingerechnet), das Gehör aber vorübergehende Ereignisse, aller Schall ist Resultat einer Bewegung, er entsteht aus dem Stoß mehrer Körper an einander und der dadurch erschütterten Luft. Der Gehörsinn ist also gleichsam die Übersetzung des Successiven in der Außenwelt in die Form unsers innern Sinnes, die Zeit, woraus einleuchtend wird, daß es nur für das Gehör Künste geben kann, deren Darstellung in einem Spiel der Successionen besteht. Soll dieses aber ganz gelingen, und uns mit der innigen Vorstellung der erfüllten Zeit affiziren, so müssen die Successionen bestimmt abgesetzt seyn, denn während eines gleichförmig fortgesetzten Eindrucks haben wir kein Maß für die Zeit, nur durch ihre Eintheilungen messen wir sie, so wie den Raum durch die Gränzen, die Umrisse der Figuren; und zweytens müssen die Eindrücke stätig auf einander folgen, damit die Reihe nicht immer unterbrochen wird, und wir das Bild der erfüllten Zeit erhalten. Hievon findet wieder die Möglichkeit bey keinem der übrigen Sinne (für sich allein; wir werden nachher [24 e] sehen, beym Gesicht in Verbindung mit dem Gehör) Statt, aber auch beym Gehör nicht durch bloßes Geräusch oder Schall. Denn da die Verschiedenheit von solchen nicht in bestimmten Gegensätzen und Verhältnissen zu einander besteht, so würde ein stetig fortgesetztes Geräusch ungeachtet der darin angebrachten Veränderungen in einander verfließen, und also kein Spiel in der Reihe der Successionen vorstellen können; oder aber dasselbe Geräusch wird mit Absätzen wiederhohlt, so bekommen wir dadurch zwar ein Maß der Zeit, allein sie wird nicht

vollkommen erfüllt seyn. Der bloße Schall muß sich also in den eigentlichen Ton verwandeln: jener ist ein unentwirrbares Gemisch von diesen, Töne aber sind etwas reines und gleichartiges, es giebt eine bestimmte Sphäre von ihnen, innerhalb deren sie sich gleichsam polarisiren, so daß ihre Verhältnisse, Gegensatz oder Verwandtschaft, genau wahrgenommen werden und immer dieselben bleiben. Weil die Töne demnach jeder in seiner Art bleiben müssen, oder durch ihr Zusammentreffen ein neues aber ebenfalls wahrnehmbares Verhältniß entsteht, so ist eine stätige Reihe von ihnen möglich, worin doch die Successionen genau unterschieden werden. Ferner können sie der Art und dem Grade nach unverändert fortdauern, und also, so lange wie dieß geschieht, die Zeit gleichmäßig erfüllen, so daß so wohl der Wechsel als die Einerleyheit in der Zeitfolge der Töne sich unserm Sinne klar macht. Ja es liegt schon [24r] in der Natur des Tones, daß er uns nie, er sey noch so vorübereilend, wie ein unmittelbar abgesetzter momentaner Stoß erscheint, sondern es wird immer ein Verweilen und Schweben in ihm empfunden. Aus allem diesem erklärt sich die große Macht der Kunst der Töne oder der Musik, indem sie für uns bildlich zusammengedrängte, und wenn sie will, im höchsten Grade erfüllte Zeit ist, indem sie mit einer Regel ihres Fortganges die größte Abwechselung in dem, was in ihr vorgeht, verbindet. So wie die bildenden Künste die klarsten Anschauungen geben, so die Musik die innigsten; jene sind am nächsten mit der Erkenntniß verwandt, diese mit der Empfindung, das Wort in dem weiteren Sinne genommen, wo es nicht eine Gemüthsbewegung, einen Affect bedeutet, sondern die ganze Qualität unsrer Existenz, das Reale in dem für uns die Zeit erfüllenden.

Über die Natur der Töne, und die wunderbare Beschaffenheit der sonoren Körper (die menschliche Kehle, von welcher die Erfindung der Musik ausging, vor allen Dingen mitgerechnet), vermöge deren sie Erschütterungen hervorbringen, welche nicht bloß nach den Graden der Schnelligkeit, wie man in den älteren Theorieen angenommen hat, sondern ihrer

ganzen Art nach verschieden zu seyn scheinen, werden wir nachher noch nähere Betrachtungen anstellen.

[24g] Wir haben vorhin gesehen, daß es nur für das Gehör successive Künste geben könne, und so giebt es außer der Musik noch eine, die zwar nicht bloß für das Gehör, aber durch das Gehör wirkt, die *Poesie*. Das Werkzeug der Poesie ist die Wortsprache, eine Sammlung hörbarer Zeichen für unsre Vorstellungen. Aus der vorhin dargethanen Beziehung des Hörbaren auf unsern innern Sinn läßt sich einsehen, warum die Menschen zur Mittheilung ihrer Vorstellungen hörbare Zeichen wählten, warum nothwendig Wortsprache entstehen mußte. Denn wäre es möglich mit den Augen zu sprechen, nicht wie man diesen Ausdruck gewöhnlich von der Mienensprache nimmt, sondern sichtbare Zeichen durch sie in den Raum herauszustellen, so würden diese doch nicht die Innigkeit der hörbaren haben, sie würden nicht so bestimmt ankündigen, daß es unsre Vorstellungen sind, die wir mittheilen; denn eben die Übertragung von allem zu Bezeichnenden in Hörbares, zeigt an, daß es durch unsern innern Sinn hindurch gegangen ist, unsre Existenz bestimmt hat. Deswegen scheint uns auch die Stimme eines Menschen, besonders wenn er Affekte ausdrücken will, aus seinem Innersten zu kommen, sie versetzt uns in ihn hinein, und affizirt uns auf das gewaltigste. Eine sichtbare Sprache, wie die oben beschriebene, wäre für bloß erkennende Wesen, eine hörbare ist einzig einem zugleich empfindenden angemessen.

[24h] Die Sprache besteht aus hörbaren Zeichen, aber von Gegenständen, deren Vorstellungen in sich zu erwecken, die Einbildungskraft durch sie aufgefodert wird: sie ist folglich eine Combination des innern und äußern Sinnes, und umfaßt das ganze Gebiet des menschlichen Geistes. Daher muß die Poesie nothwendig die grenzenloseste aller Künste seyn und die andern müssen sich mehr oder weniger in ihr abspiegeln. Jedoch steht sie mit einer der Form nach in einer näheren Beziehung und das ist die Musik. Die Poesie stellt successiv dar, sie will also die Zeit erfüllen. Dieß thut die gewöhnliche Rede zwar auch, allein sie geht nicht darauf

aus, es ist bey ihr unabsichtlich und zufällig. Wir sagen etwas nach einander, weil wir es freylich nicht auf einmal sagen können. Diesen Charakter des Forteilens bekömmt die Rede um so mehr, je mehr sie ein bloßes Geschäft des Verstandes wird, wir möchten gleichsam die Succession aufheben, und so verlieren auch alle einzelne Laute das Musikalische, welches eben in dem Schweben und Verweilen der Stimme bey ihnen besteht. Je prosaischer die Rede, desto mehr verschwindet aus ihr das singend Accentuirte, und sie wird bloß trocken articulirt. Das Streben der Poesie ist nun ein gerade entgegengesetztes, und folglich um anzukündigen, daß sie eine Rede sey die ihren Zweck in sich selbst hat, daß sie keinem äußern Geschäfte dienen, und [25ª] so in die anderweitig bestimmte Zeitfolge eingreifen will, muß sie sich ihre Zeitfolge selbst bilden. Nur dadurch wird der Hörer aus der Wirklichkeit entrückt, und in eine imaginative Zeitreihe versetzt, daß er in der Rede selbst eine gesetzmäßige Eintheilung der Successionen, ein Zeitmaß wahrnimmt; und daher die wunderbare Erscheinung daß die Sprache grade in ihrer freyesten Erscheinung, als bloßes Spiel gebraucht, sich des sonst in ihr herrschenden Charakters der Willkühr freywillig entäußert, und einem ihrem Inhalte scheinbar fremden Gesetze unterwirft. Dieses Gesetz ist das Zeitmaß, der Takt, der Rhythmus, welchen die Poesie in ihrem Ursprunge mit der Musik gemein hat, mit der sie so unzertrennlich vereinigt ist, daß sie nur musikalisch vorgetragen, nur gesungen werden kann. Was nach der bey der weiteren Entwickelung beyder erfolgenden Scheidung dieser Künste in der Form der Poesie zurückbleibt, ist das Sylbenmaß, dessen Nothwendigkeit wir durch obiges also abgeleitet haben. Wir sehen zugleich vorläufig ein, warum in einer Rede, die schön seyn, aber zugleich einem Geschäfte entsprechen soll, in den Produkten der Redekunst das Sylbenmaß nicht erlaubt ist. Es würde die Sache in ein bloßes Spiel verwandeln, [25ᵇ] und den Ernst aufheben, der doch hier Bedingung des Schönen ist. Was der Redner, oder der historische Darsteller vorträgt, soll als wahr in der objektiven Zeitreihe Platz finden, es darf

also nicht durch das Sylbenmaß in eine imaginative entrückt werden.

[1])Wir hätten somit die bildende Kunst, Plastik und Mahlerey, Poesie und Musik abgeleitet. Dieß könnte freylich noch viel strengwissenschaftlicher geschehen, denn so gut als die Nothwendigkeit der Sprache läßt sich die des Gesichts- und Gehörsinnes beweisen: so gewiß der Mensch Mensch ist, muß er auch sehen und hören können. Allein um diesen Beweis zu führen, müßte man ihn im Zusammenhange mit der ganzen Natur betrachten und in Physische Untersuchungen über das Wesen des Lichtes und Schalles eingehen. Für unsern Zweck wird das bisherige hinreichen. Wir müssen uns hier an das schon früher aufgestellte Prinzip der Eintheilung erinnern, daß da das Schöne immer eine bedeutsame symbolische Erscheinung ist, und der Mensch die Dinge nur in dem Maße verstehen kann, als sie seiner Natur verwandt sind, es nur so vielerley Arten der Kunst, so viele Medien der Darstellung geben kann, als der Mensch natürliche Mittel des Ausdrucks, der Offenbarung seines Innern [25c] im Äußern hat, und diese sind Gestalt und Gebehrden, Töne und Worte. Es kann befremden, daß bey unsrer Ableitung die Kunst des sichtbaren Ausdrucks gleich als bildende Kunst, als Plastik und Mahlerey, zum Vorschein kommt, also ganz abgesondert von der Person des Menschen, und ihm in der umgebenden Welt entgegengestellt, da doch vielmehr der mimische Tanz die eigentliche Kunst des Ausdrucks durch Gebehrden zu seyn scheint. Dem ist auch so, und die Tanzkunst muß als die ursprünglichste unter den sichtbar darstellenden Künsten betrachtet werden. Die Gestalt, welche die bildenden Künste bey den Griechen selbst in ihrer höchsten Entwickelung behielten, verräth auch ihren Zusammenhang mit jener: die Mahlerey, die doch ein so viel weiteres Gebiet im Spiel der Farben und der Beleuchtung vor sich hat, klebte an der menschlichen Gestalt und ihrem Ausdrucke, dem Gegenstande der Tanzkunst, und wagte sich nur schüchtern über diese

[1]) Neunte Stunde.

Gränze hinaus. Es ist, als sähe man ihr hierin noch an, aus welcher Wurzel sie entsprossen; erst in der modernen Zeit, durch eine große Kluft von ihrem Ursprunge getrennt, hat sie die ganze Sphäre von Darstellungen, die ihr gelingen können, ausgefüllt.

[25[d]] Da wir aber vorhin von der Möglichkeit aus, im Raum oder in der Zeit, neben oder nach einander darzustellen, die Künste eintheilten, so konnten wir nicht auf die Tanzkunst kommen, welche weder bloß simultan noch bloß successiv, sondern beydes zugleich ist. Bewegung ist die Anschauung in welcher sich Raum und Zeit verbinden, und welche den Übergang von einem zum andern macht. Man spricht zwar auch von Bewegung in den Folgen der Töne, allein dieß ist nicht Bewegung im eigentlichen Sinne, sondern nur ein Bild derselben, nach ihren Absätzen und den Graden der Schnelligkeit, wobey von der Räumlichkeit abstrahirt wird. Die Bewegungen der Tanzkunst hingegen gehen im Raume vor sich, nach Zeitmessungen der Töne. Sie ist also eine wahre Combination der beyden Haupt-Darstellungsarten, und macht das verbindende Mittelglied zwischen den simultanen und successiven, den bildenden und musikalischen Künsten aus, so daß wir nun folgende Reihe derselben bekommen:

Plastik. Mahlerey. Tanzkunst. Musik. Poesie.

Man wird in dieser Aufzählung noch verschiedne Künste vermissen, die zu den schönen gerechnet werden; allein wir können nur allmählich zur vollständigen Übersicht gelangen, weil es uns dabey zugleich um die Einsicht [25[e]] zu thun ist, daß wir wirklich das ganze Gebiet der Künste erschöpft haben, und daß ihr Kreis sich in sich selber schließt, so daß nicht etwa noch eine bisher unbekannte hinzu erfunden werden könnte.

In der obigen Reihe haben wir die Tanzkunst als eine Combination betrachtet. Allein die Einheit ist überall im Menschen früher als die Trennung, und so mußten sich anfangs die drey Arten des natürlichen Ausdrucks durch Gebehrden, durch Töne und durch Worte nothwendig beysammen finden. Leidenschaften riefen ihn in seiner größten Energie

hervor, und so fern er ihnen angehörte, war er unwillkührlich. Der Mensch prägte ihm aber dadurch den Charakter seiner Freyheit auf, daß er die wilden Ausbrüche an eine selbst gegebne Regel band. Diese war für die Gebehrden, die Töne und die Worte eine und dieselbe: das Zeitmaß, der Takt, der Rhythmus. So ordnete sich also der leidenschaftliche Ausdruck zum ersten rohen Gesang und Tanz, und durch einen untheilbaren Akt war Poesie, Musik und Tanz erfunden. Bey vielen Nationen finden wir sie noch in dieser unzertrennlichen Verbindung; und in diesen drey natürlichen Künsten, von denen einzig eine Naturgeschichte Statt finden kann, weil der Mensch die Organe ihrer Darstellung: die Sprache, die Stimme, die ausdrückenden Gebehrden, an [25r] sich trägt; oder richtiger zu reden in dieser einzigen Ur-Kunst liegt der Keim des ganzen vielästigen Baumes beschlossen, zu welchem sich nachher die schöne Kunst entfaltet hat. Wir betrachten also nunmehr die bildenden Künste als Töchter der Tanzkunst. Wie durch die Erfindung der Instrumente ein begleitendes Echo für das sonore Schweben der menschlichen Singstimme entstand, welches nachher als Instrumental-Musik ohne diese für sich bestehen lernte, so warf der Mensch auch durch die bildende Nachahmung die sprechende bewegte Erscheinung seiner Gestalt aus sich heraus, so daß sie ihm nun wie sein Schatten aus der Außenwelt entgegenkam. Denkt man sich von den Darstellungen der Tanzkunst die wirklich fortschreitende Bewegung hinweg, so erhält man den Begriff der Mahlerey. Wenn man bey dieser wiederum von Farbe und Beleuchtung abstrahirt, so behält man den bloßen Umriß übrig. Dieser ist an und für sich nur eine Andeutung; es kann keine vollendete Kunst der Umrisse geben als die, welche mit Weglassung der Farben und der Beleuchtung, alle möglichen Umrisse giebt unter denen eine Gestalt sich zeigen kann. Dieß ist die vollständige Begränzung derselben, welche nicht anders als durch Körperlichkeit zu erreichen steht. Die Plastik also, welche bloß Formen darstellt, ist eben als die abstracteste unter den Künsten des Sichtbaren, indem sie zuvörderst das Leben und die wirkliche Bewegung,

dann die Färbung und Beleuchtung wegläßt, genöthigt, wieder [25 g] zu größerer Realität zurückzukehren, und ihre Werke sind nicht wie die der Mahlerey ein bloßer Schein für das Auge, sondern Körper, welche die Prüfung des Gefühls bestehen. — Eine ähnliche Gradation läßt sich auf der andern Seite von der Tanzkunst aus unter den successiven Künsten bemerken. Die Musik für sich allein ist der Ausdruck durch Töne von dem der sichtbaren Gestalt getrennt. So wie die Mahlerey von dieser den bloßen Schein ohne Bewegung auffaßt, so begnügt sich die Musik mit dem bloßen Bilde der Bewegung, ohne sie räumlich erscheinen zu lassen. Die Poesie ist wiederum noch abstracter, denn sie bedient sich nur dessen, was dem Menschen als Mittel des Ausdrucks übrig bleibt, wenn von den musikalischen Tönen seiner Stimme abstrahirt wird, und dieß ist die articulirte Sprache. Eben deswegen ist aber in ihr die Rückkehr zu einer andern Art von Realität erfoderlich: die Poesie kann ihre Wirkung nicht durch das unmittelbar Hörbare der Wortsprache erreichen, (denn die Wirksamkeit des Hörbaren als solchen gehört in das Reich der Musik) ihr Wesen muß also in der nicht hörbaren Beschaffenheit der Wörter, kurz in ihrer Bedeutung, ihrem geistigen Gehalt liegen. So sehen wir also, daß diese Reihe oder Scala der Künste an beyden Seiten in den entgegengesetzten Extremen von Geist und Materie endigt, indem die Plastik durch Körper, die Poesie durch Gedanken darstellt.

[25 h] Die Hervorbringungen der Natur sind immer zweckmäßig, aber nicht immer schön; doch finden sich darunter nicht selten auch solche, die mit einer zweckmäßigen Einrichtung eine schöne Erscheinung verbinden. Auf eben diese Art läßt sich in Werken der menschlichen Kunst die Combination des Schönen mit dem Nützlichen denken. Daraus würde eine neue Reihe von Künsten entstehen, welche den Übergang von den freyen und schönen, zu den mechanischen bloß nützlichen machte. Ihr Hauptgrundsatz wird der seyn: daß die innere Zweckmäßigkeit nie unter der Schönheit der Erscheinung leiden darf. Zwar ist das Schöne, wie wir gesehen haben, von der Pflicht nützlich zu seyn, losgesprochen; jedoch darf es der

Nützlichkeit, auf deren eignem Gebiete, durchaus keinen Eintrag thun. Ein Geschäft darf nur unter *der* Bedingung mit der Leichtigkeit und Freyheit eines Spiels betrieben werden, daß ihm wirklich Genüge geschehe; wo sich das Spiel zum Nachtheil von diesem eindrängt, verwerfen wir es als ungehörig und unschicklich. Deswegen haben Einige Bedenken getragen, dieser Art von Künsten unter den eigentlich schönen eine Stelle einzuräumen, weil von diesen die Schönheit der unbedingte Zweck seyn soll, welcher doch bey jenen nur als Nebenzweck verfolgt werden darf. Dieser [26a] scheinbare Widerspruch löst sich so: es ist nicht nöthig, daß der unbedingte Zweck auch als solcher erscheine; und da hier der Fall eintritt, daß er nicht anders zu erreichen steht, als wenn er nur wie Nebenzweck erscheint, so läßt er sich das ohne Schwierigkeit gefallen: das Schöne bequemt sich, als der Nutzbarkeit dienend aufzutreten.

Wenn wir nun die obige Reihe der schönen Künste durchgehen, so sehen wir, daß nur aus zweyen durch die Combination mit dem Nützlichen neue Künste abgeleitet werden können: aus der Plastik die Architektur, und aus der Poesie die prosaische Redekunst, oder die Composition in Prosa. Warum ist es nicht von den übrigen möglich? Die vorher gemachte Bemerkung über die Symmetrie der Künste, und über die Analogie der beyden Endglieder der Reihe kann uns auf den Grund leiten. Die Tanzkunst bietet das unmittelbarste Leben dar, aber nur in momentaner Bewegung; es kann nicht von der wirklichen Gegenwart abgetrennt und für sich bestehend fixirt werden. Auch die Darstellungen der Musik sind ihrem Wesen nach vorübergehend; die der Mahlerey zwar bleibend, aber dagegen ist sie eine Kunst des Scheines. Der Gebrauch eines Werkes zu einem bestimmten Zwecke setzt Bestand [26b] und Realität daran voraus, welche einzig bey den körperlichen Darstellungen der Plastik, und den geistigen durch die Wortsprache Statt findet. (Denn bey diesen letzten, wiewohl sie successiv sind, bleiben doch die mitgetheilten Gedanken als die von ihrem Vehikel unabhängige Realität zurück.) Wir sind auf doppelte Art fähig Zwecke außer uns zu reali-

siren: materiell, durch Körper die wir zu unsern Werkzeugen verarbeiten, und geistig durch mitgetheilte Gedanken. In jeder der beyden Künste, die das Nützliche mit dem Schönen vereinigen, und die wir an die beyden Enden der Reihe bloß schöner Künste anfügen müssen, geschieht es auf eine dieser Weisen. Wir haben selbige, die Architektur und die Redekunst, vorhin als auf dem Übergange zu den mechanischen stehend bezeichnet; wir können sie aber auch als eine Annäherung an die Wissenschaft betrachten. Denn da es dabey auf bestimmte Brauchbarkeit angesehen ist, so erfodert ihre Ausübung, die der ersten, Bekanntschaft mit den in der Körperwelt geltenden Gesetzen, besonders denen der Schwerkraft; die der andern, mit den Gesetzen der Wahrheit, nach denen sich die Geisterwelt regiert.

[26 c] Mit den bisher abgeleiteten Künsten, die wir auf eine andre Art als die sogenannten freyen Künste der Scholastiker bis zu der Zahl sieben gebracht haben, die wir hier gerade nicht für etwas heiliges und geheimnißvolles ausgeben wollen, wiewohl die Stufenfolge der Künste in dieser Reihe, und die Symmetrie der einander gegenüberstehenden, zu allerley Betrachtungen Anlaß geben kann, — also mit diesen sieben Künsten hätten wir die Zahl derjenigen erschöpft, welche für sich Bestand haben. Die Tanzkunst kann zwar nie der Musik entrathen, doch davon wird der Grund zu seiner Zeit entwickelt werden, es geht uns jetzt noch nichts an. — Nun giebt es aber noch anhängende Künste die bloße Vergegenwärtigungen einer gegebnen Darstellung sind, Künste des Vortrags. Sie finden natürlich nicht bey den simultanen Künsten Statt, deren Werke sich ruhend immerfort zeigen, wie sie einmal sind; sondern bey den successiven, die ihrer Natur nach vorübergehend sind, und erst durch wirkliche sinnliche Bewegung in das Gebiet der Erscheinung gerückt und da nach Belieben erneuert werden können.

Bey der Tanzkunst ist der Vortrag oder die Ausführung alles; denn was von einem imaginirten Tanz durch anderweitige Bezeichnungen festgehalten werden kann, ist kaum eine rohe Skizze: sie erscheint auch hierin als die momen- [26 d]

tanste aller Künste. Die Musik hat zwar das Fixiren des Successiven durch geschriebene Zeichen zu einer hohen Vollkommenheit gebracht; doch bleibt dabey immer ein großer Spielraum für die Kunst der Ausführung, für die Virtuosität im Vortrage übrig. Da diese aber großentheils auf technischen Mitteln beruht, und wo sie es nicht thut mit der Composition in eins zusammen fällt, indem es, um eine Musik auf das ausdrucksvollste vorzutragen, wesentlich ist, ganz in den Geist und Sinn ihres Erfinders einzugehn: so haben wir bey unsern allgemeinen Betrachtungen über die Künste nicht weiter davon zu reden. Bey den redenden Künsten ist die unter uns sehr vernachläßigte, bey den Alten aber vorzüglich hochgehaltene und cultivirte Kunst des Vortrags die Recitation oder Declamation. Man hat öfter versucht besondre Theorien derselben aufzustellen, wobey man aber im Detail noch nie zu völliger Festigkeit und Klarheit hat gelangen können, vielleicht eben deswegen, weil die Recitation auf dem Übergange zu der gewöhnlichen, sich individuell unendlich nuancirenden Rede steht, und also das gesetzmäßige, was sie über diese erhöhen soll, schwer anzugeben ist.

Dadurch daß es in der Poesie eine Gattung giebt, welche die reelle Gegenwart der [26e] dargestellten Personen, ihrer Charaktere und Handlungen zu ihrer vollständigen Erscheinung fodert, nämlich die dramatische, wird eine neue Combination unter den Künsten des Vortrags möglich. Dieses ist die Schauspielkunst, welche mit dem hörbaren Ausdruck der Recitation den sichtbaren des Gebehrdenspiels verbindet. Die Bewegungen deren sie sich bedient, verhalten sich zu denen der Tanzkunst ungefähr eben so wie zum Gesange die poetische oder rednerische Recitation. Diese entfernte sich bey den Alten überhaupt weniger von jenem als bey uns, und so blieb auch die Schauspielkunst der mimischen Tanzkunst näher, und konnte ihren Ursprung aus derselben nicht verläugnen. Die ganze antike Mimik war rhythmisch. — Dieser zauberischen Kunst kann, wo sie in ihrer Vollendung auftritt, nur weniges im ganzen Umfange der Kunstwelt an Wirkung gleich kommen. Auf der einen Seite theilt sie mit der Tanz-

kunst die Eigenschaft eine bewegte lebendige Mahlerey und Plastik zu seyn; auf der andern nimmt sie den ganzen Gehalt der Poesie in sich auf, indem sie eine Übertragung des Geistes dramatischer Darstellungen durch alle Stufen hindurch, von der tiefsten Charakteristik bis zur höchsten Idealität in die Sphäre der persönlichen Erscheinung ist. Unter allen Künsten des Vortrags findet [26f] bey ihr die ausgezeichnetste Genialität Statt. In der mimischen Tanzkunst kann es zwar auch erfinderische Virtuosen geben, doch hält sie sich ihrer Natur nach näher an das Sinnliche und erhebt sich weniger in die geistigen Regionen. Da die Schauspielkunst sich genau nach den darzustellenden Gattungen der dramatischen Dichtkunst modifiziren muß, so können wir erst bey dieser bestimmt von ihr reden, und werden alsdann auf sie zurückkommen.

Unsre systematische Übersicht der Künste ist hiemit vollendet. Es ist nun übrig daß wir sie einzeln durchgehen und nach näherer Erörterung ihres Begriffs ihre gegenseitigen Gränzbestimmungen angeben, wobey man den von Lessing ausgesprochnen Grundsatz, der sich freylich fast von selbst versteht, daß jede Kunst das zu leisten streben soll, was sie vorzugsweise oder ausschließend vermag, voraussetzen muß. Wenn wir gezeigt haben, wie die Künste aus einander zu halten sind, werden wir auch sehen, welche von ihnen und unter welchen Bedingungen sie in demselben Product ohne Vermengung und Beeinträchtigung zu vereinbaren sind, und endlich die verschiednen Richtungen, welche sie bey den Alten und Modernen großentheils genommen haben, im Ganzen charakterisiren.

[26g] Wir machen mit der bildenden Kunst den Anfang. Es ist verschiedentlich über das höhere Alter der Sculptur oder der Mahlerey gestritten worden. Die Griechische Mythologie deutet auf das höchste Alterthum jener, durch die Fabeln vom Prometheus und Pygmalion, dergleichen ähnliche sich auf die Mahlerey beziehende schwerlich vorkommen. Auch scheint es näher zu liegen und weniger sinnreich zu seyn, Körper durch Körper, als vermittelst der Farben auf einer Fläche nachzubilden. Sowohl Winkelmann als Hemsterhuys

erklären sich für diese Meynung. Jener bemerkt, daß schon ein Kind etwas in einer weichen Masse formen aber schwerlich zeichnen kann; und dieser, daß die Mahlerey eine weit größere Abstraction erfodre, auch sey der Sinn des Gefühls früher vervollkommnet worden als der des Gesichts, und man werde sich also zum Behuf der Nachbildung zuerst der Vorstellungen bedient haben, welche jener an die Hand giebt. — Allein auf der andern Seite fehlt es auch nicht an Anleitungen der Natur, welche den Menschen auf die Erfindung der Mahlerey führen konnten. Die größte und unförmlichste natürliche Projection eines Körpers auf einen Plan ist der Schatten. Hierauf bezieht sich das Mährchen von jenem Sicyonischen Mädchen, welche den Schatten ihres Geliebten auf der Wand mit einer Kohle nachgezeichnet haben und so [26h] die erste Mahlerin geworden seyn soll. Die ältesten sogenannten Hetrurischen Vasen, wo man die Figuren schwarz im rothen Felde sieht, scheinen uns jenes frühe Zeitalter der Mahlerey vorzustellen, wo der Schatten noch ihr bestes Vorbild war. Überhaupt mochte sich die erste Mahlerey wohl damit begnügen, den Umriß einfärbig auszufüllen, sie war nach einem Kunstausdrucke monochromatisch und also eigentlich weiter nichts als bloße Zeichnung. Nun scheint der Umriß zwar das abstracteste in der ganzen Mahlerkunst zu seyn, denn er ist die bloße Gränze der Körper, mit Weglassung alles übrigen sichtbaren an ihnen. Indessen ist auf der andern Seite der Umriß gerade das, was sich dem Auge zuerst darbietet: denn wir erblicken nichts durch sich selbst als abgesonderten Gegenstand, sondern durch das wovon es umgeben ist, und wovon es einen Theil deckt; wir werden also zuerst auf die Art gelenkt, wie sich alles sichtbar gegeneinander absetzt, d. h. auf die Umrisse der Figuren. Auch was die eigentliche Färbung und Beleuchtung betrifft konnte die Natur Lehrerin des Menschen seyn, weil es Körper in ihr giebt, welche nicht erst durch Kunst zubereitet zu werden brauchen, die auf einer glatten undurchsichtigen Fläche die Körper samt ihren Farben und Licht und Schatten täuschend abspiegeln Ein solcher Körper ist das Wasser, und [27a] man könnte

sagen, der erste Mahler sey eine Art von Narciß gewesen, der bey der Betrachtung eines stillen Baches sich nicht in seine eigne daraus reflectirte Gestalt, sondern in den Widerschein des Sichtbaren überhaupt verliebte. [Schiller in den Künstlern.] Ja das menschliche Auge ist selbst eine solche spiegelnde Fläche, und dieses Organ darf nur die Art wie es Einwirkungen erfährt, sein eignes Wesen gleichsam aus sich herausstrahlen, so ist die Kunst des mahlerischen Scheines erfunden. Auch in der Art wie das Sonnenlicht in der Erd-Atmosphäre in Farben aus einander tritt, und wie sich diese nach Verwandtschaften und Gegensätzen verhalten, läßt sich die Natur willig auf die Spur kommen. Sie hält dem Menschen gleichsam die reinen Tinten des Regenbogens hin, um seinen Pinsel darein zu tauchen, diese muß er dann mannichfaltig mischen, und mit Weiß und Schwarz versetzen, welches selbst eigentlich keine Farben, sondern nur Repräsentanten des Lichtes und Schattens sind, um so die Rundung der gefärbten Körper, ihr Vor- und Zurücktreten auf einer Fläche nachzuahmen.

Es leuchtet von selbst ein, daß, wenn die Mahlerey in ihrem ganzen möglichen Umfange ausgeübt wird, die **Sculptur** auf eine viel engere Sphäre beschränkt ist. Denn da der Reiz der meisten sichtbaren Gegenstände in dem Farbenspiele liegt, auf welches sie Verzicht thut, so muß sie sich an das [27b] auserlesenste und bedeutsamste der Formen, an die eigentliche Schönheit derselben halten. Die Natur im Mineralreich baut prächtig, gestaltet oft höchst regelmäßig, z. B. in Basaltsäulen, Krystallen, Stalaktiten u. s. w. Allein sie hierin nachzuahmen, würde für die plastische Kunst theils eine zu leichte, theils eine überflüßige Aufgabe seyn, weil jene Produkte schon selbst eine Art von Architektur und ruhender Plastik der Natur sind. In derselben Masse nachgeahmt, würden sie entweder in derselben Größe von ihren Urbildern nicht zu unterscheiden seyn, oder verkleinert, Exemplare derselben in verjüngtem Maßstabe zu seyn scheinen; in einer andern Masse würde die Nachahmung oft nicht einmal charakteristisch genug seyn können. Eben dasselbe gilt vom

Pflanzenreiche. Die härteren Theile der Vegetabilien, Stamm, Äste u. s. w. gränzen schon gegen das Mineralreich; bey den zarteren ist theils die Farbe, wie z. B. an den Blumen, das am meisten charakteristische, theils ist eine starre Masse, deren sich doch die Bildnerey bedienen muß, wenn ihre Werke unverändert bleiben sollen wie sie sind, am allerungeschicktesten zur Nachbildung dieser feinen Theile, die sich nur in Flächen verbreiten und kaum Körper ausmachen. Diese Bemerkungen könnten überflüssig scheinen, allein dergleichen Dinge kommen doch als Nebenwerke in plastischen Darstellungen vor, und da werden wir sehen, daß ein verkehrter [27c] Geschmack ungebührliche Wichtigkeit auf sie gelegt, und statt sie nach allgemeineren plastischen Gesetzen zu formen, sich der täuschendsten Nachahmung bey ihnen beflissen hat.

Ihre Gegenstände hat also die Sculptur in der belebten Welt thierischer Organisazionen zu suchen, und auch da nur unter den ausgebildetsten Classen. Der Begriff von Organisazion setzt nothwendig einen Mittelzustand zwischen Flüßigkeit und Starrheit voraus, denn jene ist das gestaltlose, diese das vollkommen gestaltete, das organisirte aber gestaltet sich unaufhörlich selbst. Zwar finden sich an vielen Organisazionen gänzlich starre Theile, diese gehören aber fast nicht mehr zu ihnen, sie greifen wenig oder gar nicht in den Kreislauf der organischen Functionen ein, und sind die Gränze des Thierreichs gegen das Steinreich als mineralische Residuen thierischer Körper. Man weiß daß von den untersten Schaalthieren an bis zum Menschen herauf die animalischen Organisazionen Kalk hervorbringen. Jene unvollkommnen Thiergebilde, deren organische Theile fast formlos aus einem weichen Gallert bestehen, wie die Austern, Conchylien, Korallen ꝛc. sind mit solchen steinartigen Massen reichlich umkleidet und haben damit allmählig ganze Gebirge aufgeschichtet. Weit zusammengesetztere Bildungen von Thieren, wie die Käfer, Krebse, überhaupt Insekten, tragen noch ihr Knochengebäude an der Außenseite ihres Körpers. [27d] Erst die höheren Organisazionen drängen die festen Theile in das innre zurück, und kehren die weichen biegsamen nach außen,

womit nun erst der physiognomische Ausdruck der Gestalten anfängt. Allein es tritt hiebey noch eine große Gradation ein. Das Wasser, dieses träge und kalte Element erzeugt meistens nur formlose Massen von Thieren, an denen äußerlich wenig von einem künstlich gegliederten Bau zu erkennen ist. Auch die meisten Amphibien sind für uns widerwärtige und unverständliche Misgestalten. Die in der Luft lebenden Vögel haben zwar einen leichteren Bau und gefälligere Verhältnisse, allein vielleicht eben wegen dieser Bestimmung zum Fliegen, als bloße Formen betrachtet zu wenig Gestalt. Es scheint als habe die Natur diesen Mangel durch den mannichfaltigsten Farbenputz ersetzen wollen, so daß dieser das Auge an ihnen oft bey weitem am meisten beschäftigt. Man hat die Schmetterlinge als die Liebhaber und Buhler der Blumen geschildert, die farbigen Vögel vom Colibri bis zum Paradiesvogel könnte man als die Blumen des Thierreiches bezeichnen; so nennt ein Spanischer Dichter einen buntgefiederten Vogel einen fliegenden Blumenstrauß. Die Abbildung der Vögel scheint daher auch weit mehr für die Mahlerey ein angemessener Gegenstand zu seyn. Nur bey denen Gattungen, die vermöge ihrer Bestimmung im Verhältniß ihrer Größe sehr stark seyn müssen, bey welchen also die Werkzeuge der Bewegung [27 e] vorzüglich ausgearbeitet, auch die Waffen, Schnabel und Krallen charakteristischer sind, bei den Raubvögeln, thut sich eine entschiednere physiognomische Bedeutung hervor; und so kann z. B. der Adler in der plastischen Nachbildung schon nicht bloß als Beywerk, sondern als mithandelnde Figur vorkommen, wie er zu den Füßen Jupiters den Donnerkeil hält, oder den Ganymed raubt, während der mildere weichere Schwan der Leda fast nur als gefällige Masse und in seiner Beziehung auf die Hauptfigur behandelt werden kann.

Mit der menschlichen Organisazion ist die Classe der Säugethiere am nächsten verwandt, darum verstehen wir uns am besten auf ihren Charakter, der auch an und für sich in der Bildung am bestimtesten hervortritt. An den Köpfen dieser Thiere bemerkt man schon sehr deutlich ein Analogon

des menschlichen Gesichtes, welches bey den Fischen und Vögeln weit entfernter ist. Wie die gesamte Thierwelt der Ausdruck von den Strebungen der Natur nach dem Gipfel derselben, der menschlichen Organisazion, ist, so kann man die edleren Gattungen unter den Säugethieren noch bestimmter als Versuche der Natur zu Menschen von mancherley Seiten her betrachten, die nicht bis zur Vollendung gediehen sind. Hier beginnt also das wahre Reich der Formen, hier findet [27f] die Bildnerey würdige Gegenstände in Menge, an denen sie auch häufig bewundernswürdige Meisterstücke geliefert hat.

Es darf uns nicht reuen, diese Stufenleiter von Bildungen durchgegangen zu seyn, deren oberste Sprosse der Mensch ist. Theils ist die Bildnerey genöthigt, von allen Classen derselben zuweilen etwas zu bilden, wenn auch nur theilweise, und da werden wir sehen, wie die alten Künstler dieß immer in dem Sinne ihrer Kunst gethan haben, und wie systematisch sie in Beobachtung ihrer eigenthümlichen Gränzen gewesen sind; theils führen uns diese Betrachtungen näher zu dem Geheimniß der Schönheit der Formen. Die menschliche Bildung ist darum überhaupt die schönste, weil sie am vollkommensten symbolisch, und weil ihre Bedeutung die höchste unter allen ist; und so besteht die höchste Schönheit in ihr wiederum in dem reinsten Ausdruck des edelsten wahrhaft menschlichsten Charakters, wobey aber nicht an das eigentlich sittliche zu denken ist.

Wenn wir die menschliche Gestalt mit den verschiednen thierischen vergleichen, so finden wir Übereinstimmungen, aber auch ganz wesentliche Auszeichnungen. Das Symbolische der aufrechten Stellung, was man von uralten Zeiten her anerkannt hat, was nur die paradox seyn wollende Sophistik eines Rousseau [27g] verkennen konnte, ist schon erwähnt worden. Es deutet auf die nähere freyere Beziehung, worin der Mensch zur Sonne und dadurch zum ganzen übrigen Universum steht, da die Thiere an die Scholle gefesselt, gleichsam Leibeigne der Erde sind. [So sagt Ovid von der menschenbildenden Gottheit, oder dem Prometheus:

Ein erhabenes Antlitz verlieh er dem Menschen, und hieß ihn Schauen gen Himmel und frey sein Haupt zu den Sternen erheben.]

Man hat es oft aus teleologischen Gründen gepriesen, daß die Werkzeuge der Verdauung in das Innre des Körpers verborgen sind, weil sie offen dargelegt, einen widrigen Anblick gewähren würden: allein es muß wohl so seyn, und ist bloß die bedeutsame Erscheinung der Sache selbst. Die Functionen, welche die innere Oekonomie des Körpers betreffen, verschließt dieser natürlich vor jedem äußern störenden Einflusse in sich, und kehrt dagegen diejenigen Theile der Außenwelt zu, welche seinen beständigen nothwendigen Verkehr mit ihr zu unterhalten dienen. Dieses sind also die Sinnesorgane und die Werkzeuge der Bewegung. Je zusammengesetzter der Bau, je vielfältiger daher die Bewegungen, desto mehr arbeiten sich die Organe der Bewegung, die Muskeln aus; bey den edleren vierfüßigen Thieren treten sie schon sehr hervor, aber weil der Mensch den Gebrauch seiner Glieder mit Freyheit bestimmt, so giebt es keine Gattung, welche ihm bey gleicher Größe an sichtbarer Muskelkraft gleich käme. Die Muskeln [27h] die selbst beweglich seyn und andres bewegen sollen, dürfen weder völlig fest noch weich seyn, sondern sie sind zugleich zähe und biegsam, und lassen daher das mannichfaltigste Spiel der Formen zu, wobey sie immer als diese bestimmten Theile des Körpers kenntlich bleiben. Auf ihrer Angabe beruht besonders die charakteristische Zeichnung thierischer oder des menschlichen Körpers, und durch dieses Mittel offenbart uns die bildende Kunst, da sie nur ruhende Gestalten zu geben vermag, dennoch an ihnen den ganzen Mechanismus der möglichen Bewegungen. Noch mehr wir sehen an dergleichen organischen Bildungen nicht bloß die Oberfläche, sondern auch zum Theil das Innere, so fern es den Mechanismus des Baues und der Bewegung betrifft; die Muskeln sind an den Knochen festgeheftet, die sich durch jene nach ihrer Richtung und Zusammenfugung durch Gelenke hindurchzeichnen.

So concentrirt sich mehr und mehr auf der äußern

Gestalt eine Welt von lebendiger Bedeutung, die bey der menschlichen durch einen einzigen Umstand unendlich erhöhet und bereichert wird. Nämlich auch die Thiergattungen welche ihre festen Theile nach innen zu haben, haben über den weichen, doch wieder eine mehr oder weniger verhüllende Bedeckung: die Fische die starrste, Schuppen, die Vögel Federn und die vierfüßigen Thiere Haare, alles zwar Pro- [28a] dukte des Organismus, aber selbst kaum noch als Theile desselben, als organisirt, anzusehen. — Der menschliche Körper ist im Ganzen ohne solche Bedeckung, worin man theils seine Nacktheit und Blöße bejammert, theils die Güte Gottes bewundert hat, der ihm gleich den Pelz der Thiere dazu gegeben, um diesen Mangel zu ersetzen. Aber die Natur wollte durch diese Enthüllung vielmehr andeuten, daß sie hier etwas durchaus bedeutendes und schönes zu bilden gedachte, darum legte sie die Gestalt ohne Verkleidung offen dar. Bey den Thieren liegen die Sinnesorgane, aber auch nur diese bloß, die fühllose Bedeckung des übrigen zeigt die Dumpfheit ihrer Existenz an, die von dem Menschen hinweggenommen ist. Er ist im eigentlichsten Sinne über und über Organ und in jedem Punkte in der unmittelbarsten Berührung mit der Außenwelt. Daher wallt das Blut sichtbar in seinen Adern, das zarteste Spiel des Lebens erstreckt sich bis auf die fühlbare Oberfläche, und er wird demnach der würdigste, aber auch der schwerste Gegenstand der Nachbildung für die plastische Kunst. Denn es ist ihr aufgegeben, der todten Masse Seele einzuhauchen, in dem starren harten Stein die unendlichen Gradationen der Weichheit und Festigkeit, und gleichsam die letzten verschwindenden [28b] Wellen der organischen Bewegung auszudrücken. Es ist erstaunenswürdig damit gelungen, der Marmor verwandelt sich nicht bloß dem Auge sondern auch der betastenden Hand in weiches Fleisch, und die Geschichte vom Pygmalion ist keine bloße Fabel, als Anspielung auf die Wunder der Sculptur hat sie Wahrheit: die schöne Natur erwärmt und belebt sich immer von neuem vor den Augen unter den Händen des entzückten Betrachters.

[1]) Die Beschaffenheit der eben erwähnten Bedeckungen der thierischen Organisazionen entscheidet über ihre größere oder geringere Tauglichkeit zur plastischen Darstellung. Das Schaaf z. B. in seinem dicken wolligen Pelze, wie ein formloser Sack gestaltet, woraus bloß die dünnen Stecken der Beine hervorstehen, ist für die Sculptur ein äußerst ungünstiger Gegenstand. Der Kopf hingegen, der nicht auf gleiche Weise verkleidet ist, läßt sich mit Vortheil behandeln, und Widderköpfe sind sogar vorzugsweise zu Zierrathen gewählt worden. — Wo die Bedeckung kurz und glatt anliegend ist, wie bey Pferden, Kühen, manchen Arten von Hunden u. s. w. hat die Sculptur sie gänzlich ignorirt und als die Oberfläche der Haut angesehen. Wo ein stärkerer Haarwuchs nur einige Theile bedeckt wie an den Mähnen der Pferde und Löwen, an den zottigen Bärten, Bäuchen und Schenkeln der Böcke und Ziegen u. s. w. haben ihn die alten Künstler [28c] auf ähnliche Weise behandelt wie am menschlichen Haupte. Sie haben das in Masse verwandelt, was in der Natur keine ist, und indem sie durch die Lage, Größe, Vertheilung und Gestalt dieser Massen die Beschaffenheit des schlichteren oder krauseren, weicheren oder straubigeren Haarwuchses bezeichneten, welche allerdings für den Körper, zu dem er gehört, charakteristisch ist, selbige in das Gebiet der Form gezogen. Doch ist hierin wie in allem die antike Sculptur nur allmählig bis an die Gränze der ihr erlaubten Annäherung zur Naturwahrheit gegangen; in den älteren Zeiten war ihr Charakter von großer Strenge, d. h. sie war so sehr Sculptur als möglich, und man hat nicht Ursache das Übergehen mancher Dinge in der Nachbildung der Unfähigkeit zuzuschreiben: es war vielmehr Vorsatz und Grundsatz. So ist an einem vortrefflich gearbeiteten granitnen Löwen zu Dresden, von uralter, angeblich ägyptischer Kunst, die Mähne, welche doch bey diesem Thiere durch die darunter liegenden starken Muskeln, besonders wenn es in Leidenschaft ist, den Schein eigner Beweglichkeit bekömmt, nur wie eine glatte Kappe angedeutet,

---

[1]) Zehnte Stunde.

gleichsam wie eine zweyte dicht über der ersten liegende Haut, die man bloß da, wo sie endigt, an dem scharfen Abschnitte erkennt.

Die Natur hat, wie wir eben sahen, den menschlichen Körper als die vollendetste Organisazion enthüllt; die nothwendige Folge hievon [28d] ist, daß er sich selbst nach eigner Wahl und Absicht bekleidet. Selbst da wo die Milde des Clima's ihm die Bekleidung entbehrlich macht, hat er sie als Zierde gesucht. Hier stoßen wir also auf einen der Sculptur durch die Natur des Menschen (durch seine zweyte Natur, die Gewöhnung, die Sitte) aufgegebnen Gegenstand, wo alles das, was wir über die Wahl des ihr Angemessenen gesagt haben, rückgängig zu werden scheint. Die Sculptur sollte nur das höchst organisirte vorstellen, die Kleidung ist aber ein todtes Werk menschlicher Hände, aus an sich formlosen Stoffen bestehend. Das im geselligen Leben geltende Sprichwort: Kleider machen Leute, welches auch in dem Sinne wahr ist, daß die meisten Menschen durch tausendfältige Verwahrlosung, verkehrte Lebensart und Ausartung der Sitten körperlich so übel gemacht sind, daß sie erst durch die Kleidung, welche ihre Gestalt verbirgt, erträglich werden, — dieses Sprichwort findet in der Kunst keine Anwendung. Nicht einmal das, was Zeuxis zu einem ungeschickten Mahler sagte, der die Helena mit prächtigem Putz überladen hatte: „da du sie nicht schön mahlen konntest, hast du sie wenigstens reich mahlen wollen;“ könnte man in gleichem Falle dem Bildhauer zugestehen. Da bey ihm die Farbe wegfällt, und er die Beschaffenheit der Stoffe nur sehr un- [28e] vollkommen bezeichnen kann, wird er immer nur die Last, nicht die Pracht und den Glanz einer solchen Kleidung ausdrücken. Wo also steife Ehrbarkeit oder Ceremoniel den Körper undurchdringlich in ihr vergräbt, da kann die Bildnerey durchaus nicht gedeihen. Die Griechen waren über den elenden Wahn hinaus, das Werk eines Schneiders für höher und schöner zu achten als das Werk Gottes, den menschlichen Leib. Wie in der Beschaffenheit und Form der Kleidertrachten fast alle Nationen gegen die edle Anmuth und Simplicität der ihrigen als Barbaren erscheinen, wie die Griechen sie in gerechtem Be-

wußtseyn nannten, so haben auch sie allein sich der falschen Scham entledigt, und mit erhabnem Anstande alle Kleidung von sich zu werfen gewußt. [Nichts verhüllen, sagt Plinius, ist Griechische Sitte.] Die Gymnastik war die Hauptveranlassung hiezu, und begünstigte die Kunst außerordentlich; allein die Vollkommenheit derselben floß, wie schon bemerkt worden, aus derselben Quelle mit der ausgezeichneten Anlage zur bildenden Kunst her, nämlich aus dem regen Gefühl für die eigne schöne Nationalbildung. Die Gymnastik war weise Pflege und Entfaltung derselben im Leben, die plastische Kunst in der Idee. Wenn diese die Götter und Heldenfiguren ganz zu enthüllen wagte, so war ihr jene schon vorangegangen, indem sie die Wettkämpfer bey den Spielen, auch wo es die Beschaffenheit des Wettstreites nicht gerade erfoderte, wie beym [28r] Wagenrennen, vor den Augen einer unzählbaren Menge entkleidet erscheinen ließ, und selbst den Lacedämonischen Jungfrauen nackt mit einander zu ringen erlaubte. Die Kunst verletzte also die Sitten nicht durch die Nacktheit ihrer Darstellungen, welche weder ein Zeichen der Dürftigkeit noch auf Wollust gemeynt war, sondern vielmehr von freyer Würde zeugte, und ein Gegenstand keuscher unverfänglicher Betrachtung seyn konnte.

Sowohl im Nichtbekleiden als im Bekleiden haben die Griechischen Künstler die größte Weisheit offenbart. Wie kühn sie uns auch in jenem dünken mögen, so beobachteten sie doch strenge die Gränzen der wahren Schicklichkeit, und überschritten nie die feine Linie welche mitten unter der kecksten und feurigsten Sinnlichkeit ein zartes sittliches Gefühl gezogen hatte. Wo bloß materielle Wahrscheinlichkeit durch das Wegwerfen der Kleidung verletzt ward, machten sie sich kein Bedenken daraus. So bey Darstellung kämpfender Helden ließen sie die Rüstung weg, und deuteten sie bloß durch Helm und Schild an, (wie z. B. in der göttlichen Gruppe zu Florenz wo Menelaus den verwundeten Patroklus schleppt und zugleich beschirmt, mit gänzlicher Hintansetzung des Homerischen Kostums beyde nackt sind.)[1]) — So Laokoon mit seinen Söhnen, wie-

[1]) Irrig, Menelaus hat freylich keine Rüstung, aber doch eine tunica an.

wohl er eine priesterliche [28g] Handlung verrichtend am Altar von den Schlangen überfallen seyn sollte. Es liegt nur Gewand auf dem Altare oder der Vase, zum Zeichen daß er vorher bekleidet gewesen, aber das reiche und festgegürtete Priestergewand konnte der Wahrscheinlichkeit nach bey dem ersten Ringen mit den Schlangen nicht so ganz heruntergefallen seyn. Genug daß der wahre Anstand nicht verletzt ward, denn Laokoon ist in einer Lage, wo alles Ceremoniel aufhört. — Von den Göttern wurden die jugendlichen, Apollo, Merkur, Mars, Bacchus meistens unbekleidet gebildet, aber Jupiter, Aeskulap u. s. w. höchstens nur mit dem Oberleibe, sonst mit einem Mantel bedeckt, wie es die Königswürde, das Alter und andre Schicklichkeiten mit sich brachten. Venus, die man sich ja als eine himmlische Buhlerin denken durfte, wurde häufig ohne alle Hülle dargestellt, samt ihrem Gefolge von Grazien; so auch Bacchantinnen die in wilder Begeisterung die weibliche Schüchternheit abgelegt hatten, niemals aber die jungfräuliche Diana, oder die mit Matronenwürde umgebenen Göttinnen, Juno, Ceres u. s. w. Auch die mütterliche Niobe ist streng bekleidet, und nicht etwa fingirt, daß die heftige Bewegung um ihr Kind zu schirmen, sie zum Theil entblößt habe; hingegen die vom Theseus verlassene Ariadne konnte wohl nur mit unten um sich geschlagnen Mantel, wie sie vom Lager aufgestanden seyn mochte, auf dem Felsen sitzen, und dergleichen mehr.

[28h] Wo die Griechischen Künstler bekleiden mußten, haben sie vortrefflich aus der Noth eine Tugend zu machen gewußt, und die Gewänder meisterhaft behandelt. Freylich war ihnen auch hierin die ganze Nation vorangegangen. Die Griechische Tracht bestand aus wenigen Stücken, die zum Theil gar keines Zuschnittes bedurften; sie war weder so knapp und einzelne Glieder einschließend, wie die der nordischen Barbaren, noch so weitläuftig und übertrieben faltig wie die der Orientaler, sondern zugleich frey und sich anschmiegend, aus nicht steifen, aber auch nicht kleinlich sich zerknitternden Stoffen, sondern sie behielt in ihrer biegsamen Beweglichkeit einen großen Charakter bey. Die Glieder zeichneten sich durch

solche Kleidung hindurch, und die Wirkungen jeder Bewegung wurden darin sichtbar, was dann das gelehrte Auge des Bildners auffaßte und mit erhöheter Klarheit dennoch aber ohne Übertreibung angab. Der Faltenwurf ist für die Gewänder eben das, was die Zeichnung der Muskeln für den belebten Körper, und die Kunst hat sich darin bewundernswürdig gezeigt. — Eine Maroccanerin fragte einmal die Frau eines Engländischen Gesandten, die im Reifrock und sonstigem Hofputz zu ihr kam, naiver Weise: bist du das alles selbst? Bey einer schön bekleideten Griechischen Statue wäre die Frage nicht mehr lächerlich. [29 a] Sie ist wirklich ganz sie selbst und die Bekleidung kaum von der Person zu unterscheiden. Nicht nur zeichnet sich der Bau der Glieder durch das anschmiegende Gewand hindurch, sondern in seinem Wurf und Fall, seinen Flächen und Falten drückt sich der Charakter der Figur aus, und der beseelende Geist ist bis auf die Oberfläche der nächsten Umgebungen gedrungen.

Was die Trachten des modernen Europa betrifft, so haben sich die weiblichen, bey allen naturwidrigen Frivolitäten, die man noch hier und da der Mode aufrücken kann, in den letzten Jahren beträchtlich dem Griechischen Geschmack genähert, und können mit geringer Modification in die Darstellungen der Sculptur aufgenommen werden. Die männlichen sind dagegen unter allem Wechsel barbarisch geblieben. Alles aus Lappen zusammengestückte, steife, viereckte, spitzige, wulstige, thut natürlich in hartem Stein ausgedrückt zehnfach widrige Wirkung, und es ist keine unglücklichere Lage für einen Künstler zu ersinnen, als die, etwa einen General aus diesem oder dem verwichenen Zeitalter in seiner wahren Tracht abzubilden. Man schützt das Kostum vor, die Wahrheit, die Natürlichkeit und wie es weiter heißt; aber ist es nicht genug, daß wir leider so sind? muß uns die Kunst noch diesen demüthigenden [29 b] Spiegel vorhalten, statt uns zu zeigen wie wir seyn sollten und könnten? Marsyas konnte sich nicht ärger gebehrden, da ihm Apollo seine eigne Haut abziehen ließ, als der prosaische moderne Geschmack, wenn man die Gegenstände seiner Bewunderung von dieser fremden Maskerade

befreyen will, und so könnte man ihm seinen Willen lassen, die Helden dem Hutmacher, Perückenmacher, Schneider und Schuster anzufertigen überantworten, und da die Person selbst unter der Arbeit dieser Handwerker sich so schlecht ausnimmt, sie ganz weglassen, und alles bloß nothdürftig mit Wolle oder Stroh ausstopfen.

Auch in dem edleren Styl der Bekleidung soll der bildende Künstler nicht alle Effecte ausdrücken wollen unter andern nicht die, welche von der großen Leichtigkeit der Stoffe herrühren, weil er es in seiner schwerfälligen Masse nicht kann. Alle in der Luft flatternden und überhaupt bauschigen Gewänder sind daher an freystehenden Statuen fehlerhaft, auf Basreliefs ist es schon etwas anders. — Es ist bekannt, daß man durch benetzte Zeuge Drapperieen zu Wege bringen kann, welche denen der Griechischen Statuen ähnlich sind, und schließt daraus, daß die Künstler dergleichen bey ihrer Arbeit vor Augen gehabt. Nicht als ob sie nasse Gewänder hätten vorstellen wollen, sondern sie gingen nach den Erfodernissen ihrer Kunst von der Natur ab, um sich [29c] ihr in den Effekten zu nähern, und die ihnen abgehende lebendige Bewegung auf andre Weise zu ersetzen.

Wir haben im bisherigen gezeigt, welches das Feld der Sculptur ist, nämlich die höheren Organisazionen, vor allem die menschliche Gestalt, und wie sie bey dieser die Schwierigkeiten der Bekleidung überwinden und sogar in eine Schönheit verwandeln soll. Jetzt kommen wir auf die Beziehung und Verbindung der einzelnen Gegenstände, auf Ausdruck, Handlung und Gruppirung. Die Sculptur ist eine Kunst der Formen, das heißt der vollständigen Körperbegränzung, sie stellt folglich ihre Werke für eine allseitige Betrachtung auf, und verwirft, in ihrer ganzen Reinheit gedacht, durchaus die Beschränkung auf einen Gesichtspunkt. Dieser ist hingegen der Mahlerey wesentlich, weil sie nur unter Voraussetzung desselben das Sichtbare richtig abschildern kann. Die Sculptur ist die körperliche Wahrheit selbst, wir können ihre Werke auf die mannichfaltigste Weise sehen und sie bleiben immer dieselben. Allein es ist nicht genug, daß sie in Ansehung der Richtigkeit

diese Prüfung bestehen könne, sondern sie muß auch als schöne Kunst von allen Seiten etwas anziehendes und den Geist beschäftigendes zu sehen geben. Hemsterhuys fodert daher, der Bildhauer solle seine Figuren so wenden, daß jede Ansicht die größte [29 d] Mannichfaltigkeit verschiedner Glieder gewähre, er solle alle möglichen Profile in gleichem Maße zu bereichern suchen. Freylich findet diese Regel in der Natur der menschlichen Gestalt selbst ihre Gränze: denn von einer Seite muß das Gesicht, der Spiegel der Seele, ganz weggewandt seyn, und dadurch werden die interessantesten Gesichtspunkte für eine Figur innerhalb einer gewissen Breite des um sie gehenden Kreises zusammengerückt. Dieses geschieht um so mehr, eine je bestimmtere Handlung man ihr ertheilt, denn die Handlung giebt ihr eine einzelne besondere Richtung, und wo diese nicht deutlich wahrgenommen werden kann, wird jene auch nicht verstanden. Noch mehr ist dieß der Fall, wo mehrere Figuren mit oder in Bezug auf einander handeln: hier treten nothwendig Ansichten ein, wo sie sich decken, und eine auf der andern zu hocken scheinen, statt daß man zwar ihre Verflechtung, aber auch das Bestehen jeder für sich sehen muß. Hier muß demnach der Bildhauer ein mahlerisches Prinzip entlehnen, und entweder dem Beschauer die Beurtheilung zutrauen sich den günstigsten Gesichtspunkt selbst auszufinden, oder sein Werk durch Anlehnen gegen eine Wand oder sonst so stellen, daß derselbe nicht verfehlt werden kann. Das Bestreben complicirte Handlungen darzustellen, vielfach und reich zu gruppiren bringt also den Bildhauer dahin sich eines großen [29 e] Theils der Mittel seiner Kunst verlustig zu machen, und dagegen zu der ihr fremden Hülfe eines bestimmten Gesichtspunktes, oft auch einer dergleichen Beleuchtung seine Zuflucht nehmen zu müssen. Noch mehr: auf einem Gemählde sind die verschiednen Figuren einer Composition durch eben das Medium vereinigt, wodurch sie überhaupt dargestellt werden, es ist, wenn auch sonst nichts, doch gemahlte Luft zwischen ihnen, und alles in Continuität. Nicht so bey Statuen; wenn sie sich nicht unmittelbar berühren, so kann sie nur der Boden, worauf sie stehen in Verbindung setzen.

Dieser ist sonst nur nothwendige Bedingung, weil die Figur, die ganz allein die Aufmerksamkeit auf sich lenken soll, doch irgend worauf stehen muß; dehnt man ihn zu einem steinernen Schlachtfelde aus, worauf sich eine Menge Personen herumtummeln können, so wird ihm dadurch eine ungebührliche Wichtigkeit beygelegt, zu geschweigen daß die Umrisse von manchen Figuren, auf diese gleichartige Masse projektirt, sich nicht gehörig abheben würden. Es ist also wohl die Auskunft getroffen worden, die zusammen gehörenden Figuren auf verschiedne Piedestals zu stellen, und etwa an einer Wand herum oder in Nischen zu ordnen. [Gruppe der Niobe.] Das Piedestal ist gleichsam der Rahmen der Statue, dasjenige was außer ihrer eignen Umgränzung noch dient, sie gänzlich von der umgebenden [29 f] Wirklichkeit abzusondern. (Und jedes ächte Kunstwerk, sagte mir einmal ein großer Künstler, wird mit einem Rahmen gebohren.) Eine solche Zusammenstellung ist also gerade als wenn man in verschiednen durch Rahmen von einander getrennten Fächern eines Gemähldes Figuren in Beziehung auf einander handeln läßt. Diese plastische Licenz bewerkstelligt also keine wahre Erweiterung der Kunst: das Ganze wird nicht mehr als Eins, und in wie fern es die Geschichte im Zusammenhange darstellt, beurtheilt, sondern nach der Vortrefflichkeit der einzelnen Gruppen und Figuren, die für sich verständlich und in sich vollendet seyn müssen, weil sie zu isolirter Betrachtung einladen.

Wir sehen sonach, daß die Sculptur auf alle Weise von diesem Felde zurückgedrängt wird, daß die bescheidne Gruppirung weniger Figuren schon ihre letzte Gränze, die Darstellung und Bildung der einzelnen aber ihr eigentliches Gebiet ist. Die bedeutendsten menschlichen Handlungen setzen eine Beziehung auf andre Personen voraus. Diese kann zuweilen von der Art seyn, daß sie leicht hinzugedacht wird, und dann kann die Handlung auch bey der Hinweisung auf etwas nicht mit abgebildetes vollkommen verständlich seyn. In den meisten Fällen wird aber damit dieß erreicht werde, die einzelne Figur nicht eigentlich handeln, sondern nur Ausdruck haben [29 g] können. Man hat zu bemerken geglaubt, die alten Künstler

hätten die äußersten Grade der Leidenschaftlichkeit vermieden, und Lessing giebt als den Grund ihrer Regel an, die alsdann auch für die Mahlerey gelten soll, die bildende Kunst, da sie nur Einen Moment darzustellen habe, müsse den prägnantesten wählen, der am meisten vorhergehendes und nachfolgendes errathen lasse. Bey der äußersten Spannung finde die Einbildungskraft sogleich ihre Gränze, und müsse, weil sie nicht darüber hinaus könne, unfreywillig umkehren. Allein jedes vortrefflich gebildete Werk fesselt die Einbildungskraft in hohem Grade und läßt sie nicht abschweifen; es wäre für ein schlechtes zu achten, welches mehr durch das gefiele, was man sich hinzu denkt, als was es zeigt. Der Grund liegt vielmehr im Wesen der Bildhauerey. Leidenschaftlichkeit ist momentan. Nun darf diese Kunst zwar allerdings auch den Moment verewigen, wenn er dessen würdig ist: sie kann sehr gewaltsame augenblickliche Handlungen zur Darstellung wählen, wenn sie den Formen untergeordnet und die angemessenste Entfaltung derselben sind; es wird sich dann aber meistens noch eine größere Gewaltsamkeit denken lassen, wo das nicht mehr der Fall seyn, die also nicht mehr bequem darzustellen seyn würde. Je bewegter und leidenschaftlicher der Ausdruck ist, desto mehr liegt darin immer noch etwas fremdes und außer der Figur befindliches. Diese sucht aber der [29 h] Bildhauer vielmehr möglichst zu isoliren, die ganze Aufmerksamkeit darauf zu concentriren. Es ist also dieser möcht' ich sagen contemplativen Kunst am natürlichsten daß sie sogleich einen ewigen Moment wählt, also den ruhigen und selbstgenügsamen Ausdruck, der nichts ist als das eigenthümlichste Daseyn des durch seine Formen charakterisirten Wesens. Daher ist in der Sculptur die majestätische Ruhe zu Hause. Dieser ruhige Stand, der den Götter- und Heldengebilden am meisten ziemt, schließt darum nicht alle Bewegung aus. Die gewaltigste Kraftäußerung ist von einer völlig ruhigen Stellung nur dem Grade, nicht der Art nach verschieden. Zur bloßen Haltung des Körpers beym Stehen oder Sitzen sind Muskeln in Wirksamkeit: der Gesunde fühlt es freylich nicht, aber er kann es an dem ermattenden Kranken be-

obachten; der Schlafende liegt anders als der Todte. — Es kann sogar die Bewegung von der Art seyn, daß sie fortschreiten muß, oder an einem lebenden Wesen nicht lange unverändert bleibend gedacht werden kann, und dennoch den Eindruck vollkommner Ruhe machen. Es kommt nur darauf an, daß, wie die Formen durchaus charakteristisch ohne fremdartige Einwirkung seyn sollen, (so daß die Schöpfungen der Sculptur Geistern gleichen, die ihre äußre Hülle überall [30a] durchdrungen, und die Umgränzung derselben ihrem Wesen gemäß geordnet haben) auch die Bewegung frey und durch sich selbst bestimmt, aus dem Innern hervorgehe. So darf Apoll ewig schreiten und im Gefühl der leichtgeübten Kraft den Arm vor sich hinausstrecken und den göttlich stolzen, ernsten und fröhlichen Übermuth um seine Lippen spielen lassen; Venus kann immerfort leise in sich geschmiegt stehn und ihre Arme vor sich schweben lassen um ihre Reize damit zu verhüllen, welches aber kein körperliches Verhüllen sondern bloß das aetherische Bild davon ist, sie kann immerfort eben aus dem Meer gebohren scheinen, als wenn sie sich wie eine Knospe dem Daseyn schüchtern aufschlösse, und doch die süßen Ströme des Verlangens, die von ihr ausgehen, selbst wieder einathmete: beyde haben dennoch einen äußerst ruhigen Ausdruck, in beyden ist das Selige und Unveränderliche des göttlichen Lebens abgebildet, was ich eben mit dem ewigen Moment meynte.

Winkelmann und Hemsterhuys haben beyde behauptet, die alten Künstler hätten den Ausdruck bey Darstellung gewaltsamer Handlungen gemäßigt, oder Momente gewählt, wo er nicht den äußersten Grad erreicht haben durfte, weil er der Schönheit Eintrag thue. Hemsterhuys setzt dieß mehr darin, daß ein solches den fließenden leichten Umriß durch Erhöhungen [30b] der Muskeln und eckige Beugungen der Gelenke unterbreche; Winkelmann mehr in die gestörte Erscheinung eines erhabnen göttlichen Innern: er bedient sich dabey Geheimnißvoller Ausdrücke, die aber die höchste Intuition von dem eigentlichen Wesen der Antike verrathen. Geschichte der Kunst S. 167. 8.

Freylich kommen auch tragische Darstellungen vor, und so läppisch waren weder die alten Künstler noch Winkelmanns Meynung von ihnen, daß sie da süßliche Freundlichkeit angebracht hätten, wo das Furchtbarste erwartet ward. Es wird nur behauptet, daß sie gesucht mit jedem Charakter der Formen und des Ausdrucks den Grad von Schönheit zu vereinbaren, der dabey Statt finden konnte ohne jenen zu zerstören. — In Ansehung des Laokoon ist dieß in Anspruch genommen worden, und da Winkelmann es besonders auf den durch körperliche Schmerzen nicht vertilgten Ausdruck einer großen heldenmüthigen Seele anwendet, hat Goethe das Mildernde und Anmuthige in der ganzen Behandlung des Sujets und der Wahl des Augenblicks sich zu zeigen bemüht. — Das ist gewiß daß der svelte Schwung in der ganzen Figur des Laokoon, die Symmetrie und Contraste in der Bewegung seiner Arme und Beine eine höchst gefällige Wirkung thut, so daß man aus einer Entfernung wo man nur sie, nicht die Anspannung der Muskeln und die Züge des Gesichts sähe, glauben könnte, [30c] dieses Ringen und die Verstrickung des Alten und der Kinder mit den Schlangen sey ein bloßes Spiel, weit entfernt daß man durch den grausenden Anblick gerufen werden würde, den Unglücklichen, wenn sie lebten zu Hülfe zu eilen.

Bey der Niobe läßt sich die Wahrheit der Winkelmannschen Behauptung faßt mit Händen greifen: wie wenig sind ihre Züge für den verzweiflungsvollen Schmerz einer Mutter, die sich eben ängstet ihr letztes Kind zu verlieren, entstellt. Unstreitig ist dieß auch ein weit älteres Werk, und ein Künstler aus diesem Zeitalter hätte auch wohl den Laokoon noch ganz anders gebildet. Denn die Griechische Kunst hat sich nur allmählig von dem strengsten aber göttlichen Ernste gleichsam zur Menschlichkeit herabgelassen. Dieser Übergang erfolgte besonders im Zeitalter Alexander des Großen, durch den Lysippus, welcher daher von sich sagte: „die Alten hätten die Menschen gebildet, wie sie wären, er, wie sie erschienen.“ Das heißt nach unsrer Weise zu sprechen: er arbeite auf den Effekt. Denn Lysippus konnte damit nicht

meynen, die Alten hätten sich an die bloße Wirklichkeit gehalten, welches viel eher von ihm gelten konnte, da er auf den Markt voll versammelter Menschen als auf sein Muster wies, sondern er wollte sagen: jene hätten das wahre innre Wesen [30 d] der dargestellten Götter- und Menschen-Naturen auszudrücken gesucht, er den lebendigen Schein.

Wenn nun allem obigen zufolge die Sculptur nicht ihr erstes hauptsächlichstes Streben darauf richten darf componirte Handlung, noch Gruppirung, noch Ausdruck darzustellen, wenn sie da am meisten Sculptur ist, wo sie eine einzige ruhige Figur hinstellt, so erhellet, daß sie diese möglichst in sich vollenden, den höchsten Werth in sie legen muß, und so kommen wir darauf zurück, daß wie die menschliche Gestalt überhaupt, so besonders die menschliche Schönheit vorzugsweise ihr Gegenstand ist. Diesen Satz wollte Lessing auch auf die Mahlerey ausdehnen, (vermuthlich durch eine nicht irrige Vorstellung von der antiken Mahlerey geleitet) aber mit Unrecht, wie Herder in der Plastik recht gut gezeigt hat. Dieser hat auch in der vorgetragnen Lehre Recht, daß das Auge in der Beurtheilung schöner Formen sich auf das Gefühl beziehe, und sich gleichsam selbst in untastendes Gefühl verwandele. Allein er geht zu weit wenn er dem Gefühl alles zuschreibt, und die Schönheit fast zu einer Eigenschaft für Blinde macht. Der letztgenannte Sinn kann niemals einen Begriff von Proportion, Verhältniß der Theile geben, welches einzig dem Gesicht angehört, und doch so äußerst wichtig ist.

[30 e] Die Züge der Griechischen Schönheit, besonders in den Idealen hat Winkelmann ausführlich angegeben, der nebst Mengs und andern darüber zu Rathe zu ziehen ist; wir können uns nicht auf das einzelne einlassen. Ich will hier nur an den einmal beyläufig vorgebrachten Satz erinnern, daß die Beurtheilung der menschlichen Schönheit auf einem physiognomischen und einem architektonischen Prinzip beruhe, die beyde im Grunde wieder eins seyen, weil jede Veränderung der Proportion den Charakter verändert. Ich habe dieß durchaus Symbolische der menschlichen Bildung bey der Vergleichung mit den thierischen darzuthun gesucht; es ließe sich

nun weiter durch die Geschlechter und Alter hindurchführen, worüber man schon in Herders Plastik viel Gutes findet. Camper hat die Eigenthümlichkeit des Griechischen Profils durch eine anatomische Messung bestimmen wollen, deren Richtigkeit ich den Kennern zu beurtheilen überlasse, nach welcher aber dieselbe eine ganz über die Natur hinausgehende Proportion seyn würde. Hiebey bleibt Camper stehn, ohne die Wirkung einer solchen Proportion aus ihrer physiognomischen Bedeutung abzuleiten, welche gar nicht zweydeutig ist. Durch den größeren Gesichtswinkel werden die oberen Theile über die unteren herrschend, und jene erscheinen als der Sitz der höheren Gemüths-[30 f]kräfte, da die Sinnlichkeit mehr in diesen wohnt. Eine solche Bildung verräth also das Übergewicht des rein Menschlichen über das Thierische.

Die allgemeinste aller Proportionen und die Grundlage der übrigen ist die Symmetrie der beyden Seiten, die nicht bloß der menschlichen Organisazion eigen ist, sondern durch alle möglichen, die der ganz formlosen Gewürme ausgenommen, hindurchgeht, und schon diese hat eine Bedeutung. So wie nämlich das organische Wesen in sich abgeschlossen und eine kleine Welt in der großen ist, so hat es auch seine vier Weltgegenden (die an den Erd- und andern Himmelskörpern sich nicht bloß mathematisch sondern dynamisch erweisen lassen): einen Nord und einen Südpol, und ein sich gegenseitig entsprechendes Osten und Westen. Im innern Baue brauchen sich diese nicht ganz zu entsprechen, wie ja auch das Herz an einer Seite liegt, u. s. w.; im äußern aber, welcher das Verhältniß zur umgebenden Welt ausspricht, muß Gegensatz und Gleichförmigkeit sich genau die Wage halten, so wie Bestimmtheit und Bestimmbarkeit des ursprünglichen Individuums. Jede Unregelmäßigkeit in dieser Hinsicht erscheint als ein Eingriff der äußeren Welt in die Rechte desselben, als eine vorgreifende Störung der ihm zukommenden Selbstbestimmung, weswegen wir sie als eine Unvollkommenheit ansehen, [30 g] gesetzt auch, der unregelmäßige Organische Körper hätte seine Glieder eben so gut gebrauchen gelernt als einer der nach der Regel gestaltet ist.

Stellung und Bewegung heben diese Symmetrie momentan continuirlich auf, und wie selbige die individuelle Vollständigkeit und Abgeschlossenheit des organischen Geschöpfes anzeigt, so bewerkstelligt jene den Verkehr mit der übrigen Welt, wodurch das Leben unterhalten wird. Eine völlig symmetrische Haltung hat daher etwas todtes, hingegen mannichfaltige Contraste darin geben die Erscheinung des Lebens und der Freyheit. Man hat es dem Unvermögen der ältesten Kunst zugeschrieben, daß sie ihre Figuren ganz gerade, mit am Leibe herabhangenden Armen und parallel laufenden Beinen hinstellte, und die Fabel vom Dädalus auf die erste Einführung einiger Handlung in die bildende Kunst bezogen. Allein so gar schwer ist es doch nicht, das Gesicht nach einer Seite zu drehen, und Arme und Beine aus einander zu spreizen; es setzt noch gar keinen wahren Fortschritt in der Zeichnung voraus, wie man an den Kritzeleyen der Kinder sehen kann. Mir scheint der Grund vielmehr in dem abstracten Anfange der Bildnerey zu liegen, welche, wie sie die Form überhaupt von dem, was sie in der Wirklichkeit begleitet, gesondert hatte, sich alle Gestalten so zu sagen a [30[h]] priori aus dem reinen Begriff construirte, und so war ihr anfangs die Symmetrie, welche mit dem innern Wesen des Organismus zusammenhängt, wesentlicher, als die Bewegung, welche auf seine äußere Bestimmung geht, das bleibende als das vorübergehende. Die Aegyptier, die einen strengen und großen Sinn hatten, sich aber in der Kunst nie zum eigentlich Schönen erhoben haben, scheinen immer auf diesem Punkte stehen geblieben zu seyn. Spätere Griechische Künstler wußten sich sehr gut hierin zu finden, indem sie die Formen der Aegyptischen Gottheiten beträchtlich gräcisirten, durch Beybehaltung der parallelen Stellung aber ihre von der Griechischen ganz verschiedne Natur charakterisirten.

[1]) Die Größe ist keine wesentliche Eigenschaft der Gegenstände, in so fern die Sculptur sie nachbildet, sie kann also auch beliebig vergrößern und verkleinern. Es findet hiebey gar kein Bedenken Statt, da sie nicht einmal in dem Sinne

[1]) Eilfte Stunde.

Täuschung bezweckt wie die Mahlerey, und diese dennoch anerkannter Maßen die Befugniß hat zu verkleinern. Man hat öfter die Frage aufgeworfen, warum die Bildhauerey aber nicht die Mahlerey kolossal bilden dürfe? und sie verschiedentlich beantwortet. Der Grund ist nicht schwer zu finden. Größe und Kleinheit sind von einer Seite betrachtet, relative Begriffe: das Große kann mit etwas anderem verglichen, wieder [31a] klein werden, und das Kleine groß. Die Mahlerey bildet die Figuren zugleich mit ihren Umgebungen ab; wenn sie nun diese in gleichem Maaße mit jenen vergrößerte, so würde sie den Effekt selbst wieder aufheben und uns bloß ein Land von Brobdignakern vorstellen; ließe sie aber den umgebenden Gegenständen ihr gewöhnliches Maaß, so würde die vergrößerte Figur nicht mehr wie eine kolossale Darstellung erscheinen, sondern als die Abbildung eines ungeschlachten Riesen. Es ist dazu erfoderlich, daß die Figur gänzlich isolirt werde, wie die Sculptur thut, und daß der Maßstab der Vergleichung außerhalb des Kunstwerkes liege. Die Sculptur faßt die reine Form auf, und da die Größe viel dazu beyträgt, von dem daran bemerkbaren ein deutliches Bild zu geben, und den Eindruck ihrer Verhältnisse zu verstärken, so liebt sie ganz besonders die kolossalen Darstellungen. Daß sie gleich mit diesen anfing, gehört zu ihrer schon oft erwähnten Strenge in den uralten Zeiten; je mehr sie den Schein der Lebendigkeit suchte, ließ sie natürlich davon ab. Man kann sagen, daß in der Sculptur, wie nach dem Zeugnisse der Schrift in der Weltgeschichte die Enakskinder oder Riesen vor den gewöhnlichen Menschen hergegangen sind. Das Volk von dem wir die ältesten Denkmäler der Sculptur [31b] haben, sind die Aegyptier, und diese sind hiebey wie bey den Pyramiden und Obelisken ins ungeheure gegangen, so wohl nach den Erzählungen Herodots und andrer, als nach dem was noch übrig ist; z. B. die Sphingen, eine Art von allegorischen Menschenthieren, welche fast ganz vom Sande verschüttet an den hervorragenden Köpfen auf ihre Größe schließen lassen. Wenn die älteste Sculptur der Griechen sich nicht gleich in dieser Riesengröße gezeigt hat, so lag das vielleicht nur an Zufälligkeiten: daß

sie große Massen nicht so gut zu regieren, vielleicht dergleichen Felsen nicht gerade fanden; auch an den Massen worauf sie zuerst bey Verfertigung der Statuen verfielen, diese sollen in uralten Zeiten aus Holz gewesen seyn und dann konnten sie freylich nicht so kolossal ausfallen. Daß sie sich sonst die Götter riesenhaft genug vorstellen, sieht man aus dem Homer. Nachher kam in der großen Epoche ihrer Kunst unter dem Phidias das Kolossale um so glänzender und mächtiger zum Vorschein, bedeutender weil es darauf gerichtet ward, die Würde und Majestät der Götter auszudrücken, und mit einer Ausführung bis in das Detail der Verzierungen, daß an einer solchen Statue wirklich eine Welt befindlich war, und daß die Aegyptischen Kolossen dagegen roh und formlos erscheinen mußten.

[31c] Tadel des Jupiter Olymp. wegen des Dachs. Nichtigkeit desselben. Die Unverhältnißmäßigkeit der Umgebungen verstärkt den Eindruck. Goethe's Epigramm von den Löwen.

Das Zeitalter des Phidias eigentlich das kolossale der Griechischen Sculptur, weil die Strenge und Großheit der Formen damit übereinstimmte, so wie bey den Aegyptiern die symmetrischen Stellungen. Was sie besonders kolossal gebildet. Sie haben das Kolossale immer geliebt. Größe der Mittel, Kühnheit der Unternehmungen, Geschicklichkeit in der Ausführung. Der Koloß zu Rhodus von einem Schüler des Lysippus. Kolossale Porträt-Statue vom Nero.

Das Kolossale hat da seine Gränze wo es zu ungeheuer wird, um es gehörig als Kunstwerk abzusondern, wo es sich also wieder in die Natur verlieren, und für ein seltsames Spiel dieser gehalten werden könnten. Vorschlag des Stesikrates an Alexander M. Er ist kühn, aber nicht mehr rein künstlerisch, sondern fantastisch.

Materien worin die Sculptur arbeitet. Dauerhaftigkeit, Härte oder Weichheit, Sprödigkeit, Fähigkeit der Politur, Einfärbigkeit, oder Gleichförmigkeit im Gesprenkelten. Porphyr, Granit, Basalt, bigio, Parischer Marmor &c. Stufenfolge der Griechischen Kunst: Holz, Elfenbein, Bronze, Marmor.

[31d] Frage warum die Sculptur nicht coloriren darf?

Gewöhnliche Antwort: sie werde der Wirklichkeit zu ähnlich. Nicht zu verwerfen. Starrheit der Wachsbilder. Hauptgrund: daß sie die Form alsdann nicht rein heraushebt. — Haben die alten Bildner sich ganz der Färbung enthalten? Nein. Diana mit purpurnen oder rothen Halbstiefeln. Phidias: Fleischtheile von Elfenbein, eingesetzte Augensterne und überzogene Augäpfel, Drapperieen von Gold. Anekdote vom Dionysius. — Ist dieß zu rechtfertigen? Ja, in so fern es nicht die Natur nachahmen, sondern bloß anzeigen soll, der Künstler stelle aus ganz heterogenen Gebieten dar. Daß die Wahl der Materie [1]) ähnliche Eindrücke macht, wie das natürliche Colorit. Eine Venus etwan aus schwarzem Marmor oder Granit. Erlaubte Spielereyen hierin an Gemmen als Miniaturen.

Verkleinerung in der Sculptur kann bis auf einen gewissen Grad das Graziöse vermehren. Darunter hinab werden es mehr Andeutungen von Werken als Werke. Ganz kleine Sachen am besten wie geistreiche Skizzen behandelt. Bronzen. Hier wäre auch Spielraum für fantastische Erfindungen, die im Großen nicht zu dulden seyn möchten. Weisheit und Mäßigung der Griechischen Künstler bey [31[e]] Darstellung fingirter aus Menschlichen und Thierischen gemischter Formen. Centauren, Tritonen, Faunen, Flügel, Widderhörner, Medusa [schöne Ungeheuer, Hermaphroditen]. Vermeidung der cruden Vermischungen [aller Misgestalten, Cyklopen. — Hesiodus]: Minotaurus, Flußgott als Stier mit dem Menschengesicht; Anubis im aegyptischen Styl. Verweisung wirklich thierischer Theile in die Extremitäten, und im übrigen nur thierische Physiognomie. Gebrauch dieser auch in den idealischen Gestalten. Blick auf die Untersuchungen moderner Physiognomen hierüber. Gall, Tischbein. — Darstellungen der Sculptur von Verwandlungen, das Kühnste beynah was sie wählen kann. Die Tyrrhener an einem Atheniensischen Tempel, meisterhaft. Nähere Beschreibung davon. Hier kann man

[1]) Freylich ist es noch größere Abstraction, diese bloß an dem Charakter der Formen erkennen zu lassen. Vergoldet gewesne Haare der Venus Medicis, wirkliche Ohrgehänge.

auch das Schweben der Figuren gelten lassen. Adler mit dem Ganymed an einer Kette, schwerlich zu billigen. [Actäon.] — Kein alter Künstler hätte die Daphne gebildet wie Bernini, daß aus den Fingern Blätter und Ästchen sprossen. Warum dieß scheuslich. [Porcupinis.] Caricatur die Klopstock in der Gelehrten-Republik schildert.

[32a] [1]) Von der ganz rund arbeitenden Sculptur kommen wir auf das Basrelief, welches das Mittelglied zwischen jener und der Mahlerey ist. Mit dieser hat es den einzigen Umriß gemein, mit der Sculptur die Angabe der Formen durch nicht bloß scheinbare sondern wahre Erhöhung. Es giebt Basreliefs mit zum Theil ganz frey stehenden, zum Theil halb durchschnittenen aber immer völlig gerundeten Figuren, diese machen aber im Grunde keine von der ronde bosse unterschiedene Gattung aus; wir haben hier besonders die Grundsätze des eigentlichen Basrelief, d. h. der flach erhobnen Arbeit zu entwickeln. Ist diese ganze Darstellungsart eine bloße Fiction oder gründet sie sich auf eine Erscheinung in der Natur? Allerdings das letzte; wir sehen nur die uns zugekehrte Hälfte der wirklichen Figuren, und wie sie sich uns vor einem gleichförmigen Hintergrunde, etwa der Luft präsentiren, so sind sie im Basrelief auf eine ebne Hinterwand geklebt. Auch die Fiction der flacheren Erhöhung hat ihren Grund darin, daß die Schattirung der Körper, an welcher wir den Grad der Rundung erkennen, sich in einiger Entfernung durch die da- [32b] zwischen befindliche Luft abschwächt. Es entsteht in dem gleichen Falle auch eine verhältnißmäßige Verlohrenheit und Unbestimmtheit des Umrisses. Diese mit der geringeren Rundung in die Nachbildung des Basreliefs mit aufzunehmen, würde aber nicht rathsam seyn, da der Hintergrund von derselben Masse ist und also ein gänzliches Verfließen Statt finden würde. Neuere Künstler haben dieß zuweilen gethan, wenn sie Figuren in großer Entfernung vorstellen wollten; die Praxis der Alten war aber, sich den Umriß beständig bey noch so flachen Figuren

[1]) [*Zwölfte Vorlesung. — Vgl. die Einleitung.*]

mit einiger Schroffheit vom Hintergrunde abheben zu lassen. Man sieht aber leicht ein, daß alsdann die Verdünnung mit den verschiednen Theilen einer Figur nicht gleichmäßig vorgenommen ist. Mancherley andre Umstände machen dergleichen Abweichungen von der strengen Consequenz in dieser Kunst unvermeidlich. Überhaupt ist darin erstaunlich viel willkührliches, fingiertes und conventionelles, was nicht nach Grundsätzen, sondern nur nach kluger Wahl und Geschmack zu behandeln steht. Man kann das Basrelief eine ewige Lüge nennen, wo die Wahrheit, in der Unmöglichkeit, ihr vollkommne Genüge [32c] zu leisten, durch die geschicktesten Mittel abgefunden und durch falsche Mittel ein wahrer Effekt hervorgebracht wird. So z. B. in Ansehung der Verkürzungen. Wenn diese an Armen und Beinen nach dem gleichen Maaße der Verdünnung behandelt würden, so müßte Misgestalt daraus entstehen. Manche moderne Künstler haben daher die Auskunft getroffen, die verkürzten Theile in weit stärkerem Verhältniß zu verdünnen; also wiederum Ungleichförmigkeit hierin. Die andre Auskunft ist, Glieder die in einer solchen Richtung sind, daß sie stark verkürzt werden müßten, frey herausstehend zu bilden, und, was alsdann nothwendig, sie gänzlich unverkürzt zu lassen. Folglich entsteht hieraus Vermischung der ronde bosse und des Basreliefs nicht nur in demselben Werke, sondern an derselben Figur. Der herausstehende Theil wirft nun störende Schatten auf andre Partien, und so entsteht wiederum Vermischung wahrer Schatten mit kunstmäßig angedeuteten, welche freylich nicht immer zu vermeiden, da bey manchen Lagen Umrisse weiter hervorstehen müssen, als der zunächst an der Wand liegende. Jenes ist aber immer ein Fehler, und daher die Regel des Basreliefs, allen Verkürzungen möglichst auszuweichen. Das Profil ist folglich die wahre Lage für die Dar- [32d] stellungen desselben, und zwar nicht bloß an einzelnen Figuren, sondern auch in der ganzen Composition und Gruppirung. Die günstigsten Gegenstände sind daher solche, wo die Stellung im Profil schon in der Natur der Sache liegt: also nach Einer Richtung in der Länge sich folgende Züge von Bacchanalen, Opfern

und dergleichen; auch Kämpfe, weil dabey die beyden Figuren die entgegengesetzte Seite im Profil zeigen können. Zwar ist das vollkommne Profil bey einiger Complication nicht möglich, es müssen da Glieder um etwas hervor oder hineinwärts gehen, wenn nicht unnatürliche gezwungene Stellungen herauskommen sollen. Hiebey kommt es also auf die geschickteste Umgehung der Schwierigkeiten in der Gruppirung und ganzen Anlage der Composition an. Es sind dem Künstler dabey Licenzen in Ansehung der vorgestellten Geschichte erlaubt, wodurch er sie in die Breite entfaltet. So ist das allgemeine Gewühl des Kampfes der Centauren und Lapithen an dem Theseus-Tempel in Athen, zwischen den Metopen in lauter einzelne Zweykämpfe vertheilt. Die Geschichte von den in Delphine verwandelten Tyrrhenern ist ebenfalls sehr auseinandergezogen, und immer ein [32e] einziger Faun vorgestellt, der einen Tyrrhener plagt, und ihn nöthigt sich ins Meer zu stürzen, da nach der Geschichte alles am Ufer des Meers oder auf dem Schiffe in vollem Gedränge vor sich gehen müßte.

Das Basrelief wird oft nicht an einer flachen Wand angebracht, sondern wie in den eben erwähnten Beyspielen an einer im Kreise herumgehenden, auch wohl an einer bauchigen, oben und unten sich einbiegenden, wie an Vasen u. s. w. Dieß ist keineswegs hinderlich, da beym Basrelief nicht auf die Linienperspective, sondern nur einigermaßen auf die Luftperspective Rücksicht genommen wird. Das Auge soll sich jeder Figur gegenüber rücken und sie von ihrer Mitte aus beurtheilen. Ist es nöthig, Figuren in verschiedner Entfernung vorzustellen, so werden die Plane nur um weniges erhöht, die Figuren nur um weniges verkleinert, so daß sie oben ungefähr in der gleichen Höhe stehen; übrigens werden sie flacher gehalten, und hierin besteht eben die Beobachtung der Luftperspektive, da überhaupt, wie vorhin bemerkt worden, das Flach-erhabne das Phänomen der abgeschwächten Schattirung ausdrückt. Die Hintergründe als Architektur Bäume u. dergl., zwischen welchen die Figuren [32f] handeln, werden bey den Alten nur leicht angedeutet, oft bloß symbolisch, niemals

perspectivisch ausgeführt; und das mit vollem Recht: denn da das eigentliche Gebiet der plastischen Kunst die Formen lebender Wesen sind, so betrachtet sie dieß als Nebenwerke, die zwar durch ihren Contrast, wie bey freystehenden Figuren die Baumstämme oder viereckigen Säulen, woran sie gelehnt stehen, die Formen jener heben können, bey denen man aber schon zufrieden ist, wenn sie hinreichend kenntlich sind. Es hat jemand (wo ich nicht irre Herr von Ramdohr) folgenden Grund angeführt, warum die Alten ihren Basreliefs keine Tiefe gegeben: sie seyen nämlich meistens als Verzierungen außen an Wänden von Gebäuden angebracht gewesen, und da würde das scheinbar Hineingehende, den Mauern das Ansehen der Festigkeit geraubt und sie gleichsam ausgehöhlt haben. Dieser Grund hält nicht im mindesten Stich. Das Basrelief mag sich noch so sehr mit der Perspective bemühen, so bleibt es immer nur eine conventionelle Andeutung, keinesweges wird es täuschende Nachbildung, nicht einmal in dem Grade, wie sie in der Mahlerey zu erreichen steht. In den besten Zeiten [32g] der neueren Kunst hat man oft die ganzen Außenwände der Häuser mit Frescogemählden verziert, die allerdings perspectivische Tiefe hatten, und wobey doch niemanden einfiel, daß die Vorstellung wirklich hineinwärts ginge und das Haus deswegen umfallen müsse. Die wahre Ursache ist, daß die Alten das Wesen und die Gränzen dieses eingeschränkten Kunstfachs zu gut kannten, um so darüber hinauszugehen.

Wenn die Darstellung des Basreliefs nun auf so mancherley Weise unvollständig und eingeengt ist, könnte man fragen, warum soll man es denn überhaupt cultiviren? Zuvörderst ist es eine nothwendige Stufe, wohin, wie wir gesehen haben, das Wesen der Sculptur selbst führt; da sie nothwendiger Weise so bildet, daß das Werk nicht von allen Seiten gleich gut gesehen werden kann, bis zu dem Punkte, wo sie es in Nischen stellt, oder an eine Wand anlehnt, um seinen Gesichtspunkt zu bestimmen, wovon denn nur ein Schritt bis dahin ist, die Figur auf die Hinterwand selbst festzukleben. Ferner hat das Basrelief einen unermeßlich großen Werth, wegen

der engen Verbindung mit der Architektur, wozu es geschickt ist. Von dem Tempel an kann es alle [32b] Arten von Gebäuden, ja auch die kleinern architektonischen Gebilde, Sarkophage, Vasen, Becher u. s. w. mit bedeutsamen und dem Eindrucke des ganzen entsprechenden Vorstellungen verzieren. Die Architektur und Sculptur bilden beyde plastisch, durch Formen; die Mahlerey, als architektonische Verzierung gebraucht, ist weit mehr ein Übergang in eine andre Gattung, und entäußert sich in diesem Fall gern eines Theils ihrer Mittel, um sich der Art, wie das Basrelief bildet, anzunähern: z. B. sie giebt zwar colorirte Abbildungen aber auf gleichfärbigem Grunde, wie an Decken, auf eingelegten Tischen mit Mosaik u. s. w. — Wie das Basrelief auf der einen Seite den Übergang von der Sculptur zur Mahlerey macht, so ist es auf der andern das Mittelglied von jener zur Architektur, und es finden sogar unmittelbare Übergänge Statt. Man nehme z. B. die Abbildungen von belebten Wesen an mancherley architektonischen Gebilden, Thronen, Tischen, Candelabren; sie gehören in so fern sie das sind, der Sculptur an; dem Basrelief, weil sie sich an und aus Formen erheben, die keinen Naturgegenstand nachahmen, sondern nach einer menschlichen Idee entworfen sind; zum Theil auch, weil sie nicht mit völliger Rundung ausgeführt werden, wie z. B. die Thierköpfe, welche die Henkel [33a] an einem Trinkgeschirre halten, u. dgl. Dieß bequeme Anschließen und Fügen zeigt die nahe Verwandtschaft der beyden Künste, und wird wiederum durch sie gerechtfertigt: die Architektur bildet, wie wir bald sehen werden, immerfort nach Analogien mit den Gegenständen, welche der Sculptur eigenthümlich sind.

Auch von Seiten des Selbstbewußtseyns der Kunst, wenn ich so sagen darf, steht das Basrelief sehr hoch: es bestimmt sich von Grund aus nur für gelehrte Augen; Künstler und Betrachter sind außerhalb der allgemein geltenden Wahrheit über ein drittes einverstanden, worin sie eine gemeinschaftliche Wahrheit finden. Es ist merkwürdig und zerstört die nichtigen Grundsätze der Täuschung und Naturwirklichkeit mit Einem Male, daß sich grade in der materiellsten aller Künste, wo

sich die Richtigkeit der Nachahmung sonst beynah mit Händen greifen läßt, eine Art willkührlicher Zeichen gebildet und zu einem vollständigen Kunstgebiet erweitert hat.

Zum Basrelief gehört auch das Gepräge auf Münzen, und die Gemmen, theils die vertieft geschnittnen Steine (denn diese sind gemacht, entweder um bey durchsichtigen an der andern Seite gesehen oder abgedruckt zu werden) theils die Cameen. An diesen wird nun oft [33b] eine große Zierlichkeit in der Kleinheit bewundert: es sind sinnreiche und geschickte Auszüge aus dem Großen, was die Sculptur liefern kann. Die Münzen sind historische Monumente in Miniatur; die Gemmen, bey denen nun auch die Schwierigkeiten in Betracht kommen, die bey dieser Gattung überhaupt und nach der besondern Beschaffenheit des Steines sich vorfinden, und daher manche spielende Auskunft erlaubt ist, kann man eigentlich die Kleinodien der Sculptur nennen. — Man erzählt, daß Prometheus die Ringe auf folgende Veranlassung erfunden haben soll. Jupiter hatte beym Styx geschworen, ihn nie von seinem Felsen frey zu lassen, da ihn nun Herkules erlöst hatte, wollte zwar Jupiter seine Einwilligung geben, aber doch den Eid scheinbar gerettet wissen. Prometheus nahm also ein Stückchen von dem Felsen, woran er gefesselt gewesen war, und befestigte es mit einem daran gelötheten metallnen Reif an seinem Finger: so entstanden die Ringe, welche die Menschen nachher zum Andenken ihres Wohlthäters, und dessen, was er für sie gelitten, trugen. Diese sinnreiche Fabel läßt sich auch auf die Gemmen (die ja von den Alten meistens zu Ringen gebraucht wurden) im Verhältniß mit der Sculptur anwenden: sie sind eine spielende Auflösung dessen, was dieser im Ernst aufgegeben ist; [33c] wie das kolossale Bild als Felsen das Gemüth an sich fesselt, so fesseln wir diese hingegen mit einer liebkosenden zärtlichen Schätzung ihres Werthes an uns, und so durchlaufen die Eindrücke welche die Sculptur hervorbringt, von der grausenden Bewunderung des Großen bis zur gefälligsten Neigung für das Kleine den ganzen Kreis menschlicher Gefühle.

Wir haben im bisherigen uns fast immer auf die Praxis

der alten Künstler berufen, und an ihrem Beyspiele die Grundsätze der Kunst erläutert. Mit gutem Vorbedacht, und die Rechtfertigung dieses Verfahrens führt mich auf die Vergleichung der alten und neuen Sculptur. In allen andern Künsten giebt es etwas eigenthümlich modernes, nur in der Sculptur ist das, was dafür ausgegeben wird, bloße Ausartung, und die neueren Künstler haben, um etwas ächtes, wahrhaft schönes und großes hervorzubringen, durchaus auf der Bahn der Alten gehen müssen: die Antike ist für ihr Studium alles. Manche haben zwar geglaubt, den Geist der eigenthümlich modernen Sculptur beym Michelangelo zu finden; ich bin zu mittelbar und unvollständig mit den Werken dieses erhabnen Geistes bekannt, um dem zu widersprechen; allein [33 d] es bleibt doch sehr problematisch, ob das Streben des Michelangelo allgemeine Norm werden konnte, ob es nicht vielmehr ein seiner Originalität angemessener, bloß für sie eröffneter Privat-Pfad war, da hingegen in der Antike nicht das individuelle Genie dieses oder jenes Meisters, sondern ein allgemeiner Kunstgenius herrscht. Ausgemacht ist es wenigstens, daß der Einfluß, den er gehabt, sich sehr bald ganz ins Manierirte verlohr. Wir dürfen uns auch über das Nachstehen der Modernen und ihren Mangel an eigenthümlicher Kraft und Richtung in dieser Kunst nicht wundern. Denn wenn wir überhaupt den Geist der gesamten antiken und modernen Kunst durch Zusammenfassung unter das Prinzip einer einzigen Kunstdarstellung charakterisiren wollen, so können wir jenen füglich plastisch, diesen pittoresk nennen. Den Alten ist in allen ihren Kunstwerken die Reinheit und Strenge der Absonderung, die Einfachheit, die Beschränkung auf das Wesentliche, die Isolirung, das Verzichtleisten auf materielle Reize eigen, die, wie wir gesehen haben, so besonders im Wesen der Bildnerey liegen; die Neueren hingegen suchen wie die Mahlerey den Schein, die lebendigste Gegenwart, und begleiten den Hauptgegenstand ihrer Darstellung mit echappées de vue ins Unendliche. Hemsterhuys sagt sinnreich und treffend: die neueren Bildhauer seyen zu sehr Mahler, die alten Mahler seyen allem Ansehen nach zu sehr Bildhauer gewesen. Es war

natürlich, daß die dem Geiste nach herrschende Kunst auf die andern zuweilen einen ungebührlichen Einfluß hatte. [33e] Man könnte auch den allgemeinen Charakter von den beyden Haupttheilen der Musik entlehnen, und sagen die alte Kunst sey durchgängig rhythmisch, die neue gehe auf Harmonie. — Was Wunder nun, wenn die Alten vorzugsweise in demjenigen Kunstfache groß ja unübertrefflich sind, dessen Geist sich bey ihnen über die ganze Kunstwelt verbreitete, im Plastischen? — Im Basrelief zeigt es sich am deutlichsten daß die Modernen sich gar nicht innerhalb der wahren Gränzen dieser Kunst halten konnten noch wollten, ihnen galt das Fremde und Ungehörige für das schönste darin. Sie bearbeiteten also das Basrelief nach Grundsätzen der mahlerischen Composition; schon Ghiberti, dessen bronzene Pforten an der Kirche des heiligen Johannes zu Florenz übrigens von Michelangelo für würdig erklärt wurden die des Paradieses zu seyn, hat wohl den Grund hiezu gelegt; viel weiter wurde es aber von späteren, unter andern dem Algardi, getrieben. Sie machten perspectivische Hintergründe mit weitläuftiger Architektur, ließen die Plane oft nach einem hoch angenommenen Horizont sich hinaufziehen, gruppirten mit unzähligen Figuren, oft mit einem Meer von Köpfen über und hinter einander, machten vorn ganz [33f] große und fast heraussstehende Figuren, hinten ganz kleine und flach gehaltne, und dergleichen mehr. Auch auf den Medaillen bemerkt man meistentheils denselben üblen Geschmack, bis etwa in den letzten Dezennien, und noch immer kommen solche Münzen zum Vorschein, worauf Dinge abgebildet sind, die gar nicht mehr ins Gebiet der Formen gehören, Schlachten mit Kanonen und Fahnen, wo die Menschen nur Schaarenweise behandelt sind, Landschaften, Flüsse, Schiffe mit Segeln, ja Dinge die bloße Farben- und Lichterscheinungen sind, wie Sonne, Mond und Sterne findet man darauf erhaben geformt. In der Sculptur hat besonders Bernini dem Fasse den Boden eingeschlagen, und den verderbtesten Geschmack eingeführt, dem damals ganz Europa zujauchzte. Es ist nichts so verkehrtes, abgeschmacktes und dem Wesen der Sculptur widerstreitendes zu ersinnen, was sich nicht in

den Werken jenes Zeitalters reichlich fände: Gemeine Natur in den Formen, Gewaltsamkeit, Verzerrung und theatralisches Wesen im Ausdrucke, Tänzergrazie, und Perückenwürde, fliegende Lappen von Gewändern, überladne Gruppirung, Ausführung allegorischer Gedanken in Handlungen welche für die Sculptur nicht passen und am Ende bloße [33g] Epigramme sind; dabey Keckheit und anmaaßliche Leichtigkeit in der Behandlung, ein metaphorisches und zuweilen ein buchstäbliches Balanciren auf den Fußzehen. Am Ende sind auch die gepriesenen Kinder[1]) des Fiamingo mit ihren Hängebacken und fleischigen runden Gliedern kein rechter Gegenstand für die Sculptur, wegen der zu großen Weichheit und Unbestimmtheit ihrer Formen: die Alten, wenigstens aus der besseren Zeit, haben sie entweder etwas erwachsener gewählt, oder doch strengere Formen an ihnen fingirt. — So ist es bis gegen die neuesten Zeiten fortgegangen, noch die besten französischen Bildhauer der letzten Generation, ein Falconet, der sich so groß gegen die Alten machte, ein Pigalle, waren manierirt oder Naturalisten. Man kann wohl nicht in Abrede seyn, daß Winkelmann und Mengs auf die Herstellung des Studiums der Antike, und der richtigen Weise sie nachzuahmen, großen Einfluß gehabt und sich dadurch ein unsterbliches Verdienst erworben haben.

Wenn der schlechte Geschmack der Neueren in der Sculptur uns schon jetzt, durch den besseren verdrängt, nicht überall so auffallend umgiebt, so müssen wir bedenken, daß es den Neueren oft an den Mitteln gefehlt hat, ihre abgeschmackten Gedanken recht kolossal [33h] für alle Ewigkeit hinzustellen; die Armseligkeit der Zeiten, da sie dieselben nur in einer gemeinen Materie und im kleinen ausführen konnten, hat sie der Vergänglichkeit überantwortet. Man sehe aber nur die kleinen Figuren, welche in Elfenbein oder dergleichen gearbeitet in den Cabinettern vorgezeigt werden: daran läßt sich urtheilen, was die Neueren gewollt haben. Wie gern möchten sie wohl

---

[1]) Die Flamändische Gräfin. Einfall des Walpole über die Kinder des Albano.

auch im Großen schwebende Figuren an ihren Flügeln oder einem flatterden Gewande in der Luft befestigen! Steinerne Meereswellen und Wolken, Dinge die nichts sind als bewegte Flüßigkeiten und folglich gar keine Form haben, hat man genugsam gesehen. Noch kurzens hat ein Französischer Bildhauer eine Iris auf Wolken sitzend verfertigt, woraus zu beyden Seiten ein Ende marmorner Regenbogen herauskommt. Auch der Merkur von Pigalle in Sanssouci sitzt auf einem Wolkenberge.

Prüfung des vielfältig gepriesenen Gedankens, welcher dem Nahlschen Denkmahl einer Mutter und Kindes in der Schweiz, und einer Kopie desselben hier in Berlin, dem Silberschlagschen, zum Grunde liegt. Die Verstorbnen, dort Mutter und Kind, hier Mann und Gattin, drängen sich nämlich durch die Öffnung des zerborstnen Grabsteins, als wäre [34ª] dieser durch die Gewalt ihrer Leiber gesprengt und sie im Auferstehen begriffen. Der Grabstein ist ohne Zweifel ein wirklicher, kein bloß nachgemachter: er ist mit Inschriften und allem Zubehör versehen, liegt auch wirklich als Deckel über dem Grabe. Hier wird also den Figuren, die als lebend bloß ins Gebiet der Fantasie gehören, eine Wirkung in der Reihe der wirklichen Dinge beygelegt. Welche Vermischung von Natur und Kunst! Gewiß von diesem Kunstwerk kann man nicht sagen, es sey mit einem Rahmen gebohren: denn wenn der Grabstein dafür genommen wird, so gäbe das ein Bild, welches seinen Rahmen anzubeißen scheint. Ferner sieht man hier das edle Prinzip der Täuschung in seinem Glanze: steinerne Figuren könnten freylich mit Gewalt dagegen gestoßen, einen steinernen Grabstein sprengen, aber dadurch würde uns das Wunder der Auferstehung nicht vergegenwärtigt, welches doch die Hauptabsicht ist. Wir müssen die Figuren als lebendig und fleischern ansehen, und dann ist es ein höchst widriger Anblick, wie sie liegend in horizontaler Lage zwischen den Ecken des geborstnen Steines peinlich eingeklemmt sind. Noch mehr, was nur ein einziges Mal in Einem Moment durch das größte aller Wunder geschehen kann, ist hier permanent gemacht, und so der jüngste Tag anticipirt und durch seine

Versetzung in den gewöhnlichen Zeit- [34 b] lauf abgenutzt. Wenn er aber wirklich erscheint, so kann noch eine merkliche Verwirrung daraus entstehen. Denn auf einer Seite ist zwar den Verstorbenen die Schwierigkeit durch die vorläufige Sprengung des Grabsteins erleichtert; auf der andern werden sie aber, um wirklich zu auferstehen, erst ihre steinernen Ebenbilder aus der Spalte werfen müssen, welches diese sich nicht ohne Widerstand möchten gefallen lassen da sie so lange im Besitz des Auferstehens gewesen. Kurz die ganze für sublim ausgerufene Erfindung gehört in dieselbe Classe mit den auf ein Brett gemahlten und ausgeschnittenen Mägden, welche in den altfränkischen Häusern an den Ecken der Treppen stehen und zu kehren scheinen. Diese können einen allerdings noch weit besser täuschen als jene Denkmähler, aber dann wird man zuletzt ungeduldig werden, und fragen: ob denn das Kehren kein Ende nimmt, und das Haus niemals rein wird? So wie bey einem solchen Grabmahl: ob sie denn mit dem Auferstehen niemals fertig werden? — Man wünscht, sie möchten es endlich einmal abthun und vollends herauskommen, oder aber im Grabe Ruhe halten, da doch für jetzt noch nichts daraus wird.

Rückkehr zur Darstellung des Geistes der antiken Kunst durch Lesung und Erläuterung der dahin gehörigen Stellen aus meiner Elegie an Goethe.

[34 c] ## [1])Architektur.

Die Sculptur ist die Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche der Natur nachgebildet sind. Die Architektur definiren wir als die Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche ohne bestimmtes Vorbild in der Natur, frey nach einer eignen ursprünglichen Idee des menschlichen Geistes entworfen und ausgeführt werden. Da ihre Werke demnach keinen von den großen ewigen Gedanken, welche die Natur ihren Schöpfungen eindrückt, sichtbar machen, so muß ein

[1]) Dreyzehnte Stunde.

menschlicher Gedanke sie bestimmen: d. h. sie müssen auf einen Zweck gerichtet seyn. Hiemit ist zugleich die Foderung der Nützlichkeit, welche an die Architektur gemacht wird, abgeleitet, und zwar auf solche Weise, daß wir sehen, sie könne nie der des Schönen weichen, da dieses hier nur unter der Bedingung der Zweckmäßigkeit existiren kann. Wie in der Sculptur die Fantasie befugt ist, sogar solche Dinge zu bilden, gegen die der Verstand bedeutende Einwendungen haben möchte, wenn es zur Prüfung käme, (wie z. B. Centauren, Medusen rc.) so kehrt sich hier das Verhältniß um: die Fantasie ist dem Verstande untergeordnet, als von welchem die ganze Wirkung zuerst ausgeht.*

Durch obige Definition haben wir der Archi- [34d] tektur eine ganz andre Gränzbestimmung und einen viel weiteren Umfang gegeben als gewöhnlich geschieht. Denn wenn man sie als die Kunst, schöne Häuser zu bauen, erklärt, so ist nicht einzusehen, warum vor unzähligen Dingen grade die Häuser den Vorzug verdienen, daß ihnen zu Liebe eine eigne schöne Kunst gestiftet werden muß. Es könnte eben so gut besondre Künste für schöne Stühle, Tische und andres Geräthe geben; und da man keine Rubrik weiß, worunter man die Verfertigung dieser Dinge bequem unterzubringen weiß, so schließt man sie gewöhnlich vom Gebiete der schönen Kunst aus. Dann scheint aber die Verfertigung der Häuser jenes Vorrecht ohne statthaften Grund zu genießen, und daher kam es natürlich, daß man der Architektur ihren Rang als schöne Kunst häufig streitig gemacht hat. Da nach unsrer Definition die schöne Form an allen zu gewissen Zwecken verarbeiteten Körpern der Architektur angehört, also auch schöne Altäre, Candelaber, Vasen, Becher, Geschirre aller Art, so könnte man einwenden, der Name passe nun nicht mehr. Auf den Namen kommt uns nichts an, und wir wollen nicht darum streiten: wir haben diesen gewählt, weil sich gerade kein bequemerer vorfindet. Wenn aber bauen im weitläuftigsten Sinne körperliche Gegenstände zu dauerhaftem Bestande auf irgend eine Art construiren heißt, [34e] so kann auch die Beybehaltung des Namens Architektur für die gesamte sich hiemit

beschäftigende Kunst schicklich scheinen; das Architektonische in dergleichen noch so kleinen Gebilden leuchtet auch dem ungelehrten Sinne ein.

Die Regeln für die Errichtung schöner Gebäude werden in dieser Kunst doch immer die erste Stelle einnehmen; es ist sehr begreiflich und verzeihlich, daß sich die Aufmerksamkeit ausschließend auf sie gewandt hat, da es doch nur vorzugsweise hätte geschehen sollen. Denn die Architektonik giebt wie die Plastik nichts als Formen, und muß daher streben von diesen den bestimmtesten, klarsten, vollendetsten Eindruck in die Seele zu bringen, welches nothwendig durch vergrößerte Dimensionen begünstigt wird. Aus eben dem Grunde also, weswegen die Plastik ins Colossale zu gehen liebt, richtet die Architektonik ihr Hauptaugenmerk auf Errichtung großer Gebäude: Tempel und Paläste sind ihre Kolossen, zierliche Formen goldner und silberner Kleinodien u. dergl. eben das für sie was die Gemmen für die Sculptur. Die Gesetze dieser Kunst werden sich daher auch an jenen am deutlichsten entwickeln lassen, wiewohl sie durch alle bis in die kleinsten Gebilde gleichmäßig hindurchgehen.

Da die Schönheit immer eine bedeutsame Erscheinung ist, so muß die schöne Form an [34r] Constructionen, bey denen die Bestimmung für einen gewissen Zweck das Wesentliche ist, zuvörderst in der Erscheinung dieser Zweckmäßigkeit bestehen; dann kann noch etwas hinzukommen, was darüber hinausgeht, aber nie im Widerspruche damit stehn darf. Wir werden bald näher sehen, was dieß sey.

Der menschliche Geist stellt in der Architektur nicht Nachbilder von Naturgegenständen auf, sondern Ausführungen eigner Entwürfe. Doch kann er dabey niemals ganz aus der Natur herausgehen: denn indem er einen Zweck in der Körperwelt realisiren will, muß er sich ihren Gesetzen unterwerfen, ja er selbst ist theils mit, theils ohne Bewußtseyn an sie gefesselt. Es giebt eine Gränze, bis wohin die Naturgesetze mit denen unsers Geistes als völlig einerley erkannt werden: dieß ist das Gebiet des Mathematischen. Die unmittelbare und absolute Evidenz der mathematischen Sätze ist

nichts anders als diese Einsicht. In einer andern Region spielt die Natur mit dem Schein der Freyheit: das ist die organische Welt; hier werden wir es nur daran gewahr, daß unser Geist mit der Natur eins ist, daß das Gesetzmäßige, welches durch alle Organisazionen hindurchgeht, der allgemeine Typus derselben, für unsre Fantasie eine unübersteigliche Gränze bildet, innerhalb dessen sie allein [34g] spielen darf, über welchen hinaus aber sie nichts als Ungeheuer und unreife Mißgeburten hervorbringt.

Es ist im vorhergehenden schon einmal bemerkt worden, daß die Natur im Reich des unorganischen mit geometrischer Regelmäßigkeit producirt, wo sie ungestört wirkt; die organischen Formen hingegen sind, bey einer mathematischen Grundlage, welche die Symmetrie und Proportion der ganzen Gestalt ausmacht, durchaus nicht mathematisch constructibel. Um Beyspiele von jenem zu geben: das Wasser gerinnt bey seinem plötzlichen Übergange vom flüßigen zum festen Zustande im Frieren nach graden Linien und bestimmten Winkeln; die Salze, Krystalle und eine Menge Minerale schießen in regelmäßigen Prismen, Säulen und andern vieleckigen Figuren an; die Phänomene der Schwerkraft beym Fallen, Werfen und Stoßen der Körper ereignen sich in Richtungen und nach Graden welche sich berechnen lassen; die Wirkungen des Schalles und Lichtes, schon an der Gränze der eigentlich körperlichen Welt, können wir uns ebenfalls nur nach mathematischen Gesetzen begreiflich machen; ja auch die Himmelskörper bewegen sich in geometrisch zu vermessenden Bahnen nach arithmetisch zu bestimmenden Zeiten. Dieß könnte zufällig scheinen, wenn die geometrischen Figuren bloße Formeln [34h] zur Erleichterung für unsern Begriff wären: allein sie sind der Ausdruck und die Erscheinung von der Wirkungsart der Grundkräfte der Natur. So ist der Punkt, dynamisch betrachtet, das Bild der absoluten Intensität, der höchsten Concentration; der Zirkel ist die Vereinigung dieser, oder der Attractiv-Kraft mit der Expansiv-Kraft: der Mittelpunkt ist nämlich der Sitz jener, die Peripherie stellt die Gränze vor, wo die von demselben Punkte aus wirkende Expansiv-Kraft,

durch das Übergewicht jener gehemmt worden, welche deswegen überall gleich weit vom Mittelpunkte entfernt ist, weil beyde Kräfte gleichmäßig nach allen Richtungen wirken. Die grade Linie oder die Länge ist das Schema des Magnetismus, einer Kraft die in zwey entgegengesetzte aus einander tritt. Die Ellipse ist die Verbindung der Länge mit dem Kreise: man könnte sie einen magnetischen Zirkel nennen, wie auch vor kurzem ein vortrefflicher Denker gewagt hat das Sonnensystem, worin bekanntlich die elliptische Bewegung herrscht, als einen großen Magnet zu construiren. Das Quadrat und der Cubus sind Bilder von mit sich selbst vervielfältigten oder potenzirten Kräften, wie man ja auch in der Mathematik längst diese Worte zur Benennung der Potenzen gewählt hat, und was dergleichen mehr ist. [35a] Ferner in besonderer Beziehung auf das auf der Oberfläche unsers Erdbodens befindliche, bezeichnet die Perpendicular-Linie die Richtung nach welcher die Schwerkraft wirkt, und die Horizontallinie die Indifferenz in Ansehung dieser Kraft, in welche sich z. B. flüßige Materien setzen.

Daß die mathematische Construction in der organischen Bildung aufhört zu gelten, ist äußerst bedeutend: es zeigt an, daß die organisirten Individuen sich selbst bestimmende Ganze, gleichsam Naturen in der Natur sind. Die allgemeinen Naturkräfte sind zwar der Stoff ihrer Thätigkeit, aber indem selbige in ihren Kreis eintreten, müssen sie sich der individuellen Strebung des Ganzen unterwerfen und werden davon modifizirt. Jenes Element kommt daher auch in den Organisationen mit zum Vorschein, theils in der abgemessenen Zeit der unwillkührlichen innern Bewegungen, theils in der Symmetrie und manchen Verhältnissen des Baues, es ist aber durchaus wieder mit willkührlicher Bewegung und dem freyen Schwunge der lebendigen Gestalt überkleidet.

Die Natur baut, um es kurz zusammenzufassen entweder geometrisch oder organisch. Diese Alternative ist so wahr, daß da, wo sie den organisierten Geschöpfen einen Überschuß von Activität giebt, der nicht auf die Selbsterhaltung und [35b] Fortpflanzung der Gattung verwandt wird, welches die

Erscheinung von den sogenannten Kunsttrieben der Thiere giebt, sie sogleich wieder zur mathematischen Regelmäßigkeit zurückkehrt. Nach der Beschaffenheit der Materien, worin die Thiere arbeiten und andern Umständen, läßt sich diese dunkler oder deutlicher wahrnehmen: an den Häusern der Biber, den Nestern der Vögel die zum Theil zirkelrund sind, den Cocons der Seidenwürmer, dem Gewebe der Spinnen, am vollkommensten an den Bienenzellen, die auch häufig als regelmäßige Vielecke ausgemessen und bewundert worden sind. Eigentlich ist es aber nicht wunderbarer, daß die Natur dergleichen durch frey scheinende jedoch ihr als Werkzeuge dienende Geschöpfe verrichten läßt, als wenn sie es unmittelbar verrichtet, wie beym Anschießen der Krystalle, ja es ist ganz dasselbe. Zur Erläuterung können die eben so regelmäßig gebildeten Bedeckungen mancher Thiere dienen, denen wir darum nicht im mindesten künstliche Geschicklichkeiten zuschreiben. Die Schnecken und Conchylien sind an sich formlose Gewürme, ihre Schalen winden sich aber in Spirallinien, die nach gleichem Verhältniß ablaufen, in konische Figuren von der sichtbarsten Regelmäßigkeit; warum? weil dieser kalkige Absatz ein Übertritt aus dem organischen in das Mineralreich ist.

[35c] Dieser Blick auf die Natur war hier wesentlich erforderlich, er hat uns nicht von unserm Gegenstande entfernt, sondern ihm vielmehr näher geführt. Denn die Architektur ahmt nicht in einzelnen Gegenständen die Natur nach sondern in ihrer allgemeinen Methode. Da sie es mit todten Materien zu thun hat, so muß sie zuvörderst geometrisch und mechanisch bauen, darin besteht die architektonische Richtigkeit. Erst wann dieser Genüge geleistet ist, darf an eine freyere Ausschmückung gedacht werden, die eben deswegen unfehlbar eine nähere oder entferntere aber immer unverkennbare Anspielung auf das Organische seyn wird.

Winkelmaß, Richtscheid und Zirkel sind folglich die ersten Werkzeuge des Architekten, wodurch die Grundlage des ganzen Entwurfs bestimmt werden muß. Die Perpendicular-Linie ist wegen ihrer Beziehung auf die Schwerkraft die der Festigkeit, weil eben das Gewicht der auf einander ruhenden Massen

sie in dieser Lage erhalten muß, da es nach derselben Richtung wirkt; die Horizontallinie ist die Erscheinung des Gleichgewichtes darin. Diese beyden Linien herrschen daher an der Hauptmasse und in den wesentlichsten Abtheilungen der Gebäude, und die geringste Abweichung von ihnen, Schrägheit oder Ungeradheit wird daran als die äußerste Entstellung beurtheilt. Ein Thurm der sich etwas nach der einen Seite neigt, kann vielleicht eben so fest stehn als ein völlig [35d] grader, aber er scheint fallen zu wollen, und darum macht er einen widrigen Eindruck, dessen Hervorbringung mit Fleiß zu bezwecken von Seiten des Baumeisters höchstens eine abentheuerliche Künsteley wäre: wir verlangen daß der sichre Stand des Thurmes in seinem Äußern erscheinen soll. — Nur da, wo es nicht mehr auf Halten und Tragen ankommt, ist es erlaubt, freyere Lineamente anzubringen, die denen an einigen Theilen der Pflanzen und an den Formen lebender Geschöpfe herrschenden, ähnlich sind. Ohne Dazukunft aller solcher Zierrathen wird die Architektur zwar sehr einfach bleiben, und ihr Charakter wird ernst und strenge seyn, wie er es z. B. bey den Aegyptiern war; allein sie kann doch derselben eher entrathen als der mathematischen Grundlage, und die Ausartung des Geschmacks in ihr besteht fast immer darin, daß die Verzierungen zu sehr gehäuft und am unrechten Orte angebracht werden: es ist durchaus zerstörend für jeden guten Eindruck da Schwung und Wellenlinien anzutreffen, wo die Erscheinung der Festigkeit, die Gleichheit der Eintheilung und andre Zweckmäßigkeiten grade Linien erwarten ließen. Von dieser Art sind z. B. die gewundnen sogenannten Säulen, die jetzt allgemein verworfen sind, aber ehedem einmal beliebt waren, und noch unter der Architektur auf älteren Gemählden vorkommen. [35e] Die Säule ist zum Tragen bestimmt und darf daher nicht wie ein Schnörkel aussehen.

Daß in den Verzierungen Anspielungen auf das Organische liegen, wird niemand in Abrede seyn. Hier wird Laubwerk, Blumen, Thierköpfe u. s. w. oft unmittelbar nachgeahmt, und dann geht wie schon gesagt worden, die Architektur in die Sculptur über. In andern Fällen ist wenigstens die Ver-

wandtschaft des verzierenden Schnitzwerks mit der Art wie die Ranken und Stengel mancher Pflanzen sich schlingen, wie die Blätter zum Kelch einer Blume sich ordnen und zu oder aus einander neigen, u. s. w. sehr auffallend. Es giebt aber eine andre Analogie mit der organischen Natur, die gewöhnlich weniger bemerkt worden ist: sie bezieht sich auf das Ganze der Architektonischen Gebilde, und geht durch alle möglichen Gattungen derselben hindurch. Wir haben bemerkt, daß an der äußern Gestalt des Menschen und der meisten Thiergattungen, die ganz formlosen ausgenommen, Gleichförmigkeit und Entgegensetzung sich völlig die Wage hält: sie haben nämlich zwey Hälften, an deren jeder, für sich betrachtet, von oben bis unten und wiederum vorn und hinten alles verschieden ist; diese Hälften entsprechen einander aber vollkommen oder sollen es doch nach der Intention der Natur. Dieselbe Symmetrie fodern [35[r]] wir nun von allem was der menschliche Geist zu bestimmten Zwecken mit Ansprüchen auf schöne Form hervorbringt; ja sie ist der erste Schritt zum Hinausgehen über die bloße Nothdurft, und wird an einer Menge Dingen beobachtet die darum noch längst nicht zur schönen Kunst gehören. An einem Tempel sowohl als an einem Schrank, Stuhl oder Gefäß verlangen wir zwey gleiche Hälften zu sehen, und zwar müssen grade wie am thierischen Körper die doppelt vorhandnen Theile sich an denselben Stellen befinden, die, welche nur einmal da sind aber in die Mitte treffen und zwar so, daß die Linie welche die beyden Hälften sondert, sie gleich durchschneidet. Jede Abweichung hievon fällt uns als eine Mangelhaftigkeit auf. Das Merkwürdige dabey ist, daß wir diese Symmetrie nicht so durchaus von der innern Eintheilung des Hauses verlangen, daß hier der Bequemlichkeit zu lieb Abweichungen Statt finden dürfen, ohne uns zu beleidigen, grade wie auch im menschlichen und anderen Körper, die innern dem Bedürfniß dienenden Theile nicht symmetrisch vertheilt sind. Noch mehr: wir würden nicht befriedigt seyn, wenn sich die Symmetrie der Queere nach fände, wenn z. B. eine Linie horizontal mitten durch ein Haus hindurch liefe oberhalb und

unterhalb welcher in der perpendiculären Richtung sich alle Theile entsprächen; sondern jene Linie muß von oben [35g] bis unten hindurchgehen und die Symmetrie suchen wir zu beyden Seiten derselben. So haben die Architektonischen Gebilde grade wie thierische Körper ihr oben und unten, ihr Haupt und ihren Fuß, ihre Seiten, ihr rechts und links, und meistens auch ihre Vorder- und Hinterseite die verschieden seyn dürfen. Man gebe wohl Acht, daß es gar nicht nöthig ist, daß wir die Symmetrie sehen um die Form schön zu finden; es ist genug daß wir sie voraussetzen. Eine Vase z. B. die vorn ihre Mündung und hinten ihren Henkel hat, kann uns, im Profil betrachtet, wo wir von oben bis unten und von hinten nach vorn zu lauter verschiedenartige Theile wahrnehmen, durch die Eleganz der Umrisse und die anmuthigen Rundungen, durch den schlanken Bau des Ganzen ungemein gefallen. Wenn wir sie aber herumdrehen und sehen daß sie auf der andern Seite durchaus abweichend gebildet ist, eckig, anders geschweift, mit verstärkten oder schwächeren Rundungen, so erklären wir sie sofort, gesetzt auch diese andre Hälfte wäre für sich genommen eben so schön, für eine bizarre Misgestalt, grade wie es uns mit Schrecken und Abscheu erfüllen würde, wenn ein Mensch, den wir bloß im Profil gesehen, uns plötzlich an der andern Seite ein völlig verschiednes Gesicht zeigte.

Diese Symmetrie wird zwar an gewöhnlichen [35h] Wohnhäusern häufig dem Bedürfnisse aufgeopfert: diese machen denn aber in so fern keinen Anspruch darauf, Werke der schönen Kunst zu seyn. An öffentlichen Gebäuden, Denkmälern der Pracht u. s. w. hat man sie nur unter barbarischen Nationen in Zeitaltern der Rohheit und Unwissenheit vernachläßigt. Woher rührt nun die unbedingte Foderung einer solchen Symmetrie? Zur bloßen Erscheinung der Zweckmäßigkeit gehört sie nicht: ein Gebäude könnte in allen seinen Theilen die Festigkeit des Baues, die geometrische Regelmäßigkeit offenbaren, und doch von einer Seite zur andern durchaus ungleich seyn. Auch baut die Natur in ihren unorganischen Productionen, wenn man sie etwa da,

wegen der gleichartigen Materien welche sie bearbeitet, als das Vorbild des Architekten ansehen wollte, keineswegs auf solche Art. Allein dergleichen werden auch niemals für ein Ganzes erkannt: ich kann mir einen Haufen Basaltsäulen oder Krystalle ohne Schaden vermehrt oder vermindert denken. Die Symmetrie tritt erst in der organischen Welt ein: im vegetabilischen Reiche ist sie noch verwickelt und kommt nicht mit völliger Evidenz zum Vorschein, die Gipfel der Pflanzenwelt ausgenommen, wie Blumen und dergl., welche sich der animalischen Symmetrie annähern, wie auch hier erst Verschiedenheit der Geschlechter Statt findet. Alles dieß ist sehr bedeutend. [36 a] Die Pflanze ist von der umgebenden organischen Welt noch nicht ganz losgerissen, sondern ohne Freyheit der Bewegung an sie gefesselt. In der Thierwelt hingegen verkündigt die vollendete Symmetrie ein geschloßnes und selbständiges, sich selbst bestimmendes Ganzes, eine kleine Welt; und so wird auch in der Architektur die Erscheinung der Ganzheit dadurch erreicht. Das Werk wird dadurch erst als Werk, d. h. als Ausführung eines einzigen untheilbaren Entwurfs erkannt, und isolirt.

Wie wir überhaupt alle schöne Kunst nur in einem höheren Sinne als imitativ haben gelten lassen, so ersieht man auch aus obigem, in wie fern von der Architektur behauptet werden kann, sie ahme die Natur nach. In der Grundlage, im eigentlichen Bauen, sucht sie die Wirkungsart der mechanischen Kräfte sichtbar zu machen; in der Anlage des Ganzen aber sowohl, als in der Ausschmückung der einzelnen Theile befleißigt sie sich, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, des Zoomorphismus: sie giebt auf mancherley Weise Anspielungen auf das organische Leben. Wie man die sämtlichen Künste hat zur bloßen Nachahmung herabsetzen wollen, so hat man auch die Architektur durchaus und in eigentlicherem Sinne zur nachahmenden Kunst umgedeutet, welches die [36 b] Quelle einer Menge gezwungner Erklärungen und willkührlicher Regeln geworden ist. Und zwar geschah dieß auf doppelte Art. Entweder die Architektur als schöne Kunst soll sich selbst als Handwerk des bloßen

Bedürfnisses nachahmen, oder sie soll bey ihren Bildungen auf bestimmte Vorbilder in der Natur Rücksicht nehmen, namentlich bey den Säulenordnungen auf die Verhältnisse des menschlichen Körpers.

Wir wollen jene Hypothese zuerst näher beleuchten. Nach derselben wären die Höhlen der Troglodyten, oder die armseligen Hütten der Wilden das erste Vorbild der Baukunst: aus jenen soll die Bauart mit Gewölben abgeleitet seyn; zwey in die Erde gesteckte Pfähle, durch einen quer darüber gelegten verbunden, sind die Grundform alles übrigen Bauens. Es sey natürlicher und leichter gewesen, mit Holz als mit Stein zu bauen; und da die Menschen dieses gelernt und der größern Dauerhaftigkeit wegen vorgezogen hätten, wäre dennoch die Form der hölzernen Gebäude beybehalten und in den steinernen ausgedrückt worden. Die erste Andeutung dieses Gedankens findet sich schon beym Vitruv; neuere, unter andern Algarotti, haben ihn mehr im Detail ausgeführt, und ein ganzes System von Regeln dessen, was schicklich und erlaubt sey oder nicht, darauf gegründet. Die Säulen bedeuten erstlich unbehauene bloß [36c] oben unter der Krone und unten über der Wurzel abgesägte Baumstämme. Deswegen sind sie rund, deswegen verjüngen sie sich nach oben, wie ja auch die Baumstämme der Regel nach thun. Die in der Rinde befindlichen Ritzen sollen durch die Cannelirungen ausgedrückt seyn. Dergleichen Baumstämme wurden nun zuerst ohne weiteres unter das Dach, welches sie stützen sollten und auf den platten Erdboden gesetzt; dieß ist die Stufe welche man an den ältesten Säulen der Dorischen Ordnung bemerkt, welche nur aus einem Schaft ohne Capiteel und Base besteht. Bald nahm man die Unbequemlichkeit wahr, daß sie sich durch die darauf ruhende Last senkten und unten von der Feuchtigkeit litten. Man legte also, um dieß zu verhüten eins oder mehre Bretter darunter, welches durch den Säulenfuß und die Plinthe vorgestellt wird. Auf eben die Art wurden oben mehre Bretter über einander gelegt, damit der Stamm der zu tragenden Last eine größere Fläche darbieten möchte, und so entstand das Capiteel. Das Architrav

ist ein über die stützenden Stämme gelegter Querbalken, auf welchem das Dach ruht. Der Vorsprung desselben um den Regen abzuhalten bildet das Carnies; zwischen diesem und dem Architrav bleibt aber der Raum für den Fries frey, [36 d] in welchem man natürlicher Weise die Köpfe der Balken erblickt, welche inwendig das Gerüste des Daches tragen. Diese wurden vornämlich in der Dorischen Bauart durch die Triglyphen vorgestellt; erstlich habe man die Balkenköpfe grade abgesägt, nachher damit sie das Auge nicht beleidigen möchten Bretter von der Form der nachherigen Triglyphen davor genagelt. Die Verkleidung der zwischen den Balkenköpfen bleibenden Lücken habe den Metopen den Ursprung gegeben u. s. w.

Man sieht, daß nach dieser Ansicht alle für nothwendig geachteten Theile in der Architektur allegorisch zu nehmen sind, und das Bauen aus Stein eine beständige Maskerade des Bauens aus Holz ist. Gesetzt nun auch sie ließe sich historisch durchführen, indem man solche alte Denkmäler nachwiese, wo der Ursprung aus den Formen des ersten Materials sichtbarer zu seyn scheint als in andern, und sie ließen sich in eine stätige Stufenfolge zusammenreihen, von dem ersten Übergange an bis zur größten Entfernung von jenem Ursprunge, so würde dadurch für die Regeln der Baukunst noch nichts bewiesen werden können. Denn was geht es den an, der aus Stein zu bauen versteht, wie man [36 e] in der Vorzeit nothdürftig aus Holz gezimmert hat? Wie kann die zufällige Entstehung eine unveränderliche Norm abgeben? Wenn man auch wirklich zugeben müßte, was man gern kann, daß die sämtlichen zu der Bauart mit Säulen gehörigen Theile, auf solche Art veranlaßt und anfänglich bloß aus Gewöhnung beybehalten worden sind, so würde es immer noch schlecht um ihre artistische Rechtfertigung stehen, wenn man nicht aus Gesetzen der zweckmäßigen und schönen Form sie an einem steinernen Gebäude ohne Rücksicht auf sein hölzernes Urbild als nothwendig ableiten könnte. Das wahre daran ist, daß wo die Menschen zuerst mit Holz bauten, sie es natürlich in großer Länge bearbeiteten, weil sie leicht be-

merken konnten, daß der Zusammenhang seiner Theile in dieser Direction zäher sey. Beym Stein findet dieser Unterschied nicht Statt, und seine ursprünglichste Bearbeitung mußte also auf eine Form gehen, die nach allen Richtungen gleiche Stärke und Festigkeit hat, welches der Cubus ist. Nachher konnten die Menschen, durch das Zimmern darauf geführt, beobachten, daß auch ein Theil der Vorzüge des Bauens mit Holz beym Steine statt finde; daß [36 f] sich selbiger in Säulen, Balken und Platten der Länge nach hauen lasse, und ungeachtet seiner Sprödigkeit noch Festigkeit genug behalte. Es kann auch seyn, daß man in Ländern die keine Waldungen, dagegen ergiebige Steinbrüche hatten, wo man also, sobald man über die ersten Hütten hinausging, in Stein und nicht in Holz zu bauen anfing, wie es bey den Aegyptiern der Fall gewesen zu seyn scheint, Mühe gehabt hat, sich zu dem freyen, schlanken und luftigen Charakter zu erheben, zu welchem die Griechische Bauart zuerst durch die Nachahmung der hölzernen Gebäude geleitet seyn mag; daß es daher rührt, wenn die Aegyptische Baukunst bey unförmlich dicken Mauern, engen Thüren und Fenstern, niedrigen drückenden Decken der kleinen Gemächer (weil man ohne Gewölbe keine großen mit Stein bedecken konnte) stehen blieb, mit einem Worte wenn das Cubische als ihre architektonische Grundform überall hervorstach.

So viel über die Gültigkeit dieser Hypothese. Jetzt von der andern vorhin erwähnten Art der Nachahmung. Dem Vitruv zu Folge, der es vermuthlich aus Griechischen Schriftstellern hat, soll die Dorische Säulenordnung, die am wenigsten schlank ist, und schlichten Knauf und Fuß hat, die Ver- [36 g] hältnisse des gedrungenen männlichen Körperbaues vorstellen. Von da sey man in der Jonischen Ordnung zur zarteren weiblichen Proportion fortgeschritten: man habe der Säule unten statt des Schuhes ein Sims gegeben; die Voluten am Capiteel, deren wunderbare Schönheit man an den antiken Jonischen Säulen oft so sehr bewundert, bedeuten die gekräuselten Haarlocken, und die Cannelirungen die faltigen Kleider der Matronen. Endlich habe man in

der Corinthischen Ordnung die jungfräuliche Schlankheit vorstellen wollen, darauf beziehe sich auch der reichere Schmuck derselben, indem dieser dem Geschlecht und Alter ihres menschlichen Urbildes am meisten zieme. Als ein erläuterndes Bild, ein treffender Einfall genommen kann man dieß nicht nur gelten lassen, sondern es als sehr sinnreich loben; wird es aber ganz buchstäblich ausgelegt, und zum Grundsatz gemacht, aus welchem man die Regeln für die Verhältnisse der Säulen, z. B. der Höhe zum Durchmesser, und ihre sonstige Form erst herleiten will, so wird eine Albernheit daraus, und es kann nicht ohne die größte Gezwungenheit in der Erklärung von manchem was als gültig einmal angenommen ist, abgehen. Die Säule steht grade aufrecht, sie ist nicht viereckig sondern rund, es findet bey ihr ungefähr ein solches Ver- [36 h] hältniß der Höhe zum Durchmesser Statt wie bey der menschlichen Gestalt, sie hat oben und unten ausgezeichnete Theile, welche das Ganze schließen: ein Haupt und einen Fuß; das sind ungefähr ihre Analogieen mit dem menschlichen Körper. Dieß bildet freylich eine Anspielung, aber nur eine leise und entfernte, gar nicht eine solche, die einzig gölte und alle übrigen ausschlösse. Man kann eben so gut in den verschiednen Säulenordnungen eine auf den Wuchs einiger Baumarten finden: die Dorische Ordnung wäre der Eichbaum, die Ionische der Buchbaum, die Corinthische eine noch schlankere Gattung. Das Capiteel stellt alsdann den Anfang der Krone vor, die Base die Erweiterung des Stammes über der Wurzel, der Schaft den Stamm selbst, und auf diese Weise läßt sich die Verjüngung nach oben, welche man bey der menschlichen Gestalt schwerlich herausbringen möchte, viel natürlicher erklären. Eigentlich aber soll die Säule weder einen Menschen noch einen Baum vorstellen, sondern eine Säule, den integranten Theil eines Gebäudes, nach ursprünglicher menschlicher Idee entworfen. Man erzählt den Ursprung des Corinthischen Capiteels folgendermaßen. Ein junges Corinthisches Mädchen war gestorben, ihre [37 a] Amme hatte ihr einen Korb, welcher Gefäße enthielt, die dem Mädchen im Leben lieb geworden waren, auf den Grabstein oder Cippus

gesetzt und selbigen zu größerer Sicherheit mit einem Ziegel bedeckt. Eine unten stehende Acanthus-Pflanze schlang ihre Ranken um den Korb herum, und da die Blätter oben an den Ziegel stießen, bogen sie sich nach außen. Callimachus der Architekt ging vorbey, und wurde so von der Schönheit dieses Schauspiels entzückt, daß er beschloß es in einem eignen Capiteel nachzuahmen. — Wir haben keine Ursache die Ächtheit dieser Geschichte zu bezweifeln, wir finden es vielmehr sehr wahrscheinlich, daß ein genialischer Künstler eine zufällige Beobachtung so geistreich benutzt habe: allein soll deßhalb das Corintische Capiteel immerfort noch einen Korb mit Akanthus bewachsen, auf dem Grabmale eines Mädchens vorstellen? Daß die Schönheit der Säulen hauptsächlich in demjenigen bestehe, was über die Richtigkeit der Form nach ihrer besondern Bestimmung hinausgeht, und auf lebendige Gestalt anspielt, geben wir nicht nur zu, sondern behaupten es nach unserer ganzen Theorie ausdrücklich.

[1]) So ist es zuvörderst schöner, daß die Säule rund als daß sie viereckig ist: diese Eckigkeit würde [37b] sie nicht geschickter machen, ihre Bestimmung zu erfüllen, denn die Festigkeit gewönne dadurch nichts. Zu dieser ist nur eine verhältnißmäßige Dicke überhaupt gegen ihre Höhe und gegen die Last, welche sie tragen soll, erfoderlich; auch daß sie perpendicular aufgerichtet, und oben und unten horizontal abgeschnitten sey. Ihre Peripherie braucht dagegen nicht gradlinicht zu seyn, weil sie sich nirgends an andre Theile des Gebäudes anfugen soll; als freystehend wird sie aber am besten durch den Zirkel bestimmt, weil sie auf diese Art von allen Seiten die gleiche Ansicht darbietet, und folglich am meisten in sich selbst vollendet erscheint. Sie könnte ferner ein vollkommner Cylinder seyn: warum hat man es dabey nicht bewenden lassen, sondern sie nach oben zu um einen Theil ihres Durchmessers verjüngt? Wäre die Säule oben dicker als unten, so würde ihr fester Stand wirklich leiden, denn sie müßte alsdann mit der schwächeren Base ihre

[1]) Vierzehnte Stunde.

eigne darüber hinausstehende Last tragen. Wäre sie stark kegelförmig zugespitzt, so stünde sie zwar unten fest, würde aber der zu tragenden Last oben zu wenig Fläche darbieten. Eine mäßige Verjüngung vermeidet diese Unbequemlichkeit, giebt dennoch ein Ansehen größerer Festigkeit, und leitet von selbst das Auge nach [37c] oben auf dasjenige hin, was auf der Säule ruht. Die Verjüngung ist an den Säulen Dorischer Ordnung in grader Linie vorgenommen, und da sie hier das größte Verhältniß gegen die Dicke hat, besonders an den ältesten, so haben diese beträchtlich das Ansehen abgestumpfter Kegel. An den Ionischen und Corinthischen Säulen ist hingegen die Linie nach welcher sie rund herum abnehmen eine Curve, ein Cirkel-Segment, dessen Mittelpunkt aber sehr entfernt ist, so daß die Krümmung nur durch genaue Messung bemerkt werden kann, und das Auge bloß eine größere Leichtigkeit und Freyheit in der ganzen Gestalt gewahr wird. Ferner, die Säule könnte auf einer gemauerten Grundfläche unmittelbar unter dem Architrav stehend, ohne wesentliche Unbequemlichkeit des Knaufs und Fußes entrathen: allein sie würde sich dann weniger befriedigend als Ganzes schließen. In der Mitte darf das Auge keinen Anstoß finden, es muß ungehindert an den gleichartigen Theilen fortgleiten. Dagegen wenn es unten gar nichts von der ganzen Masse der Säule ausgezeichnetes erblickt, könnte es noch eine Fortsetzung suchen und die sichtbare Säule für ein Bruchstück einer zum Theil in den Boden versunknen Säule halten. Oben würde der [37d] Übergang zu der Querlage ohne dergleichen allzu schroff und unvorbereitet seyn. Ich sage nicht, daß dieses gar nicht Statt finden dürfe, nur wird es den Charakter einer sehr strengen Einfachheit haben. Wiederum ist, besonders bey der Ionischen und Corinthischen Ordnung das Haupt der Säule weit reicher und üppiger verziert als der Fuß seyn darf. Man denke sich die Capiteele derselben in umgekehrter Richtung oder sonst modifizirt unten an der Säule, und sie werden einen üblen Effekt machen. Die schönen Voluten, die dreyfachen Reihen geschweifter Blätterzierrathen, würden das Auge am Boden festheften, da dem

Architekten vielmehr daran liegt, damit die ganze Größe seines Gebäudes überschaut werde, es durch anziehende Reize in die Höhe zu lenken: der untere Theil der Säule versteht sich von selbst, wenn der obere erst erblickt worden ist. Aus eben diesem Grunde ist der Gipfel des Gebäudes, und alles was in ihm wieder einen partialen Gipfel bildet, wie eben der Säulenknauf, das Obere einer Thür u. s. w. der Ort für die sprechendsten bedeutsamsten Zierrathen; Basreliefs z. B. die an einer schlichtgemauerten Unterlage da wo sie nicht in Stufen hinangeht, sehr übel stehn, und gleichsam mit Füßen getreten werden würden, [37e] stehn am schicklichsten auf dem Giebelfelde, an den Metopen und so ferner. Dadurch erhält das Architektonische Werk wieder eine Ähnlichkeit mit der menschlichen Bildung, von der auch der oberste Theil, das Gesicht, der vielbedeutendste und die Aufmerksamkeit am meisten anziehende ist.

Eine der wichtigsten Lehren in der Architektur ist die von den Proportionen, die wir aber hier nur sehr im allgemeinen berühren können. Vitruv bemerkt, der menschliche Körper sey so gebaut, daß ein Theil oder eine Weite an demselben zum Maße für andre diene, daß dabey ein fixes Verhältniß Statt finde, welches freylich nur so ungefähr zutrifft. Eben so wird nun in der Baukunst ein Theil zum Maßstabe für andre gemacht. So nimmt man den unteren Durchmesser der Säule 7, 8 bis 10 mal zur Höhe derselben; nach eben demselben bestimmt man die Weite. Da gewisse Proportionen hierin für die schönsten anerkannt worden sind, so haben manche etwas geheimnißvolles darin gesucht, und gemeynt der Geist ergötze sich an den darin ausgedrückten Zahlenverhältnissen, wie er es bey den Accorden in der Musik ebenfalls an den Zahlenverhältnissen der Vibrationen thun soll, welche bey den verschiednen Tönen Statt finden. Dieß ist aber eben so wenig [37f] gegründet. Das Auge erblickt die so proportionirten Größen an einem Gebäude nicht arithmetisch in ihre Einheiten gesondert, sondern geometrisch als Ganze; es kann nur ungefähr messen, nicht mit einer Genauigkeit, daß man wissen könnte, ob die Zahlen auch wirklich aufgehen oder Brüche übrig bleiben.

Ein Baumeister, Namens Sturm, hat gemeynt, die Griechischen Säulenordnungen seyen von Gott unmittelbar geoffenbart, weil ihre Verhältnisse so vollkommen, daß es die menschlichen Kräfte übersteige sie zu erfinden. Wenn jene Redensart nichts weiter bedeuten soll als dieß: sie liegen in der Natur der Sache, so kann man sie gern gelten lassen; buchstäblich genommen, müßte man aber sagen, Gott sey bey dieser seiner Offenbarung etwas wankelmüthig gewesen, indem ja nach dem Vitruv die Verhältnisse anfangs nicht dieselben waren wie nachher; die Säulen waren nämlich weniger hoch gegen die Dicke, man ging in ihrer Schlankheit nachher immer weiter. Es findet also dabey innerhalb einer gewissen Breite noch Abwechselung und Freyheit Statt, welche durch die wirkliche Bestimmung der Säule, und durch die Erscheinung dieser Zweckmäßigkeit beschränkt wird. Eine sehr plumpe kurze und dicke Säule würde zwar gut tragen, aber sie würde viel Raum einnehmen, und eine Säulenreihe sich fast zur Mauer [37g] verengen, da sie doch einen luftigen Vorhof oder Umzirk des Gebäudes bilden soll, durch welchen das Auge frey hindurchspielt. Eine äußerst dünne und hohe Säule würde nicht tragen können und brechen zu müssen scheinen. Innerhalb des Verhältnisses, welches schicklicher Weise angenommen werden darf, finden sich die verschiednen Säulenordnungen, die sich dann mehr zur Stämmigkeit oder Schlankheit neigen. So wie die verschiednen Proportionen am menschlichen Körper modifiziren diese dann auch den Charakter: der der Dorischen Säule ist ernster und einfacher, der Jonischen gemilderter, der Corinthischen zärtlicher und üppiger. Vitruv bemerkt auch, daß hierauf bey Erbauung der Tempel Rücksicht genommen werden müsse: der Minerva, dem Mars und Herkules errichte man Dorische Tempel; der Venus, Flora, Proserpina und den Nymphen, lauter holden weiblichen Gottheiten Corinthische; der Juno und Diana Jonische. Dieß mag lokaler Umstände wegen nicht immer beobachtet worden seyn, allein die Angabe davon beweiset, daß die Alten diese Verschiedenheit allerdings als charakteristisch fühlten. In der angenommenen Säulenordnung hat immer noch die Weite der Stellung auf die Höhe

Einfluß, und beyde werden dann noch, da bey ihnen nur auf den relativen Maßstab des unteren Durchmessers Rücksicht genommen wird, durch das absolute Maß der Größe und Höhe der Säulen bestimmt. Sind sie sehr hoch, so [37h] dürfen sie verhältnißmäßig nicht so weit aus einander seyn, weil sonst der steinerne Querbalken, der sie verbinden muß, zu lang werden und brechen würde. Es muß hiebey auf das Rücksicht genommen werden was das Auge der Haltbarkeit einer schon bekannten Materie zutraut; ferner auf gewisse optische Effecte: denn diese hängen ebenfalls nicht von dem relativen Maß der Theile unter einander, sondern von der absoluten Größe der Dimensionen ab, nach welcher sie sich in einer gewissen Distanz und Richtung dem Auge darbieten. Es versteht sich, daß der Künstler nicht darauf ausgehen darf, durch starke Vergrößerung oder Verdickung gewisser Theile solche grobe und handgreifliche Täuschungen aufzuheben, welche selbst das ungelehrte Augenmaß durch Räsonnement zu verbessern gewohnt ist: denn alsdann würden wir an der Erscheinung irre werden, und die durch eine wirkliche Abweichung von dem Gleichmaß weggebrachte scheinbare vermissen; sondern das obige bezieht sich nur auf feinere optische Täuschungen, die nicht so leicht mit Bewußtseyn beobachtet werden: z. B. man macht die äußersten Säulen einer Reihe um ein unmerkliches dicker, damit sie den übrigen gleich erscheinen, weil sie freyer von Licht und Luft umspielt etwas von ihrem Umriß verlieren, und dergleichen. So hat der Architekt eine Menge Beziehungen zu beobachten; es ist nicht genug, daß er [38a] Theile zusammenfügt, wie sie nach gewissen mechanischen Regeln an sich und gegen andre proportionirt seyn sollen, sondern er muß sie in ihrem lebendigen Zusammenhange anschauen: sein Werk muß, nach einer einigen untheilbaren Idee entworfen, ein solches seyn, in welchem jeder Theil alle übrigen bestimmt, und gegenseitig von ihnen bestimmt wird. Daraus leuchtet ein, wie die Architektur, bey der strengsten Wißenschaftlichkeit, dennoch eine Kunst ist, welche nicht durchaus erlernt werden, sondern auf wahrhaft genialische Weise ausgeübt werden kann.

Das erste beym Bauen ist das Bedürfniß, das zweyte

die Erscheinung der Zweckmäßigkeit worin das wesentliche Schöne besteht, das dritte die Ausschmückung. Diese darf wohl bis zu einem gewissen Überflusse gehen, wenn er nur nicht gerade zu wieder unschicklich wird und jenes aufhebt. So ist es z. B. allerdings erlaubt, Theile anzubringen oder anzudeuten, die eigentlich einem gewissen Zwecke dienen sollen, hier aber nichts verrichten. Dergleichen sind angelehnte, und nicht einmal wirklich gerundete, sondern flache um wenige Zoll aus der Mauer hervorspringende Säulen. Hingegen wirkliche ungeheuer dicke und große Säulen [38ᵇ] hinzustellen, wo sie nichts zu tragen haben, ist verkehrt. — Ein runder Giebel innerhalb eines dreyeckigen oder umgekehrt ist schon ein lästiges doppeltes Exemplar; ein in der Mitte gebrochner Giebel aber ist völlig verkehrt, denn diese angemaßte Zierlichkeit in der Form hebt seine ganze Bestimmung auf, indem der Giebel dasjenige, worüber er steht, vor dem Regen und Wetter überhaupt decken soll, auf diese Art aber in der Mitte vielmehr eine Traufe bildet. — Cicero redet einmal von der Übereinstimmung der Zweckmäßigkeit und Schönheit am menschlichen Körper, und trägt dieß dann auf Gebäude über. Die Nothwendigkeit habe zuerst dem Giebel seinen Ursprung gegeben, man habe nemlich das Wasser an beyden Seiten wollen ablaufen lassen; bald habe man aber gesehen, daß dieser nutzbare Theil zur Würde besonders der Tempel viel beytrage. Wenn daher auch im Himmel ein Capitolium erbaut werden sollte, wo kein Regen fallen kann, so würde es dennoch ohne solchen Giebel nicht die gehörige Würde zu haben scheinen. In dieser Behauptung ist freylich etwas erschlichnes: denn im Himmel wo kein Regen fällt, gelten auch die auf unsrer Erde herrschenden Gesetze der Schwerkraft nicht; es würde dort also auf ganz [38ᶜ] andre Weise aus aetherischen Materien gebaut werden, und wer weiß, welche andre Einrichtung die Stelle des Giebels vertreten möchte. Indessen ist so viel wahr, daß sich hier wirklich ein außerordentlich glückliches Zusammentreffen der körperlichen und geistigen Foderungen findet. Wir wollen, wie an der Säule, so am ganzen Gebäude unten und oben ausgezeichnete Theile

sehen, zwischen denen die gleichförmige Hauptmasse desselben eingeschlossen ist. Unten ist es die über den Boden erhöhte Grundlage, die zum Theil dann in Stufen ausgeht; sie bezeichnet das Verhältniß des Gebäudes zur Erdfläche, auf der es ruht, so wie der Giebel oder das Gewölbe zur freyen Luft und zum Himmel. Der Fronton ist die Stirn des Gebäudes, wie auch der Name ausdrückt, er endigt das ganze in einem höchsten Punkt, welcher mir perpendicular herunterwärts die Linie der Symmetrie giebt, zu deren Seiten die beyden einander entsprechenden Hälften liegen, statt daß diese Linie, wenn das Gebäude oben ganz flach ist, erst gesucht werden muß. Aus dieser Ansicht folgt auch, daß die schönste Form des Giebels ist, wenn er die Seitenwinkel spitz und den oberen flach hat, daß dieses Verhältniß sogar zunehmen muß in dem Maaße, wie das Gebäude [38d] breiter wird, wie es auch die Alten immer beobachtet haben. Denn widrigenfalls, bey großen Seitenwinkeln wird der Giebel spitz, und geht so sehr in die Höhe, daß er gar leicht der Hauptmasse des Gebäudes darin gleich kommen könnte; wodurch er für einen bloßen schließenden Gipfel ganz unverhältnißmäßig werden würde. — Aus eben dem Grunde haben die Alten die Gewölbe an runden Tempeln von außen in einem Zirkelsegment, aber flacher als ein Halbzirkel sich schließen lassen; inwendig hingegen ist die letztgenannte Figur die wahre auch von ihnen beybehaltne Form des Gewölbes. Denn dieses ist eine sinnreiche Aufhebung des Gesetzes der Schwere, indem lauter Körper, welche für sich so stehn, daß sie fallen müßten, dergestalt zusammengefügt werden, daß je einer den andern hält und trägt. So wie also der Luftkreis über uns ein Gewölbe zu bilden scheint, und uns dadurch seine Leichtigkeit verkündigt, so nimmt auch die Bogenlinie des Gewölbes den Druck der Schwere von uns und zieht uns zu sich in die Höhe.

[38e] Bisher die Architektur in ihrem Ernst betrachtet, kolossal. In den kleineren Gebilden mehr Spiel der Freyheit, nicht so schwere Massen, oft alles aus Einem Stück. Beyspiel an den Füßen eines Stuhles, die gleichsam seine Säulen. Nach unten zugespitzt, viereckicht, geschweift nach außen [nicht

erlaubt an einem Tische], alsdann die Lehne rückwärts übergebeugt. Thierfüße, [unter Tische und Stühle]. Allerdings erlaubt. Victorien unter dem Thron des Jupiter Olymp. — Greifen und dergleichen. Caryatiden, vielleicht daher übertragne Gränze des Fantastischen.

Trink und Eßgeschirre, Vasen. [Zweckmäßigkeit.] Oft das einzige mathematische der Lothrechte Stand und der Zirkel als Base. Übrigens alles in geschwungnen Linien emporstrebend. Die Anspielung auf das Organische meist Blätterwerk und Blumen betreffend. [Fantastische Bildungen von Lampen und dergleichen erlaubt.] Auch hier wird das Geräumige durch die Leichtigkeit der Übergänge gesucht. [Einfachheit und Großheit; Zierlichkeit. Alle die verschiednen Style der Architektur.] Eckige zerschneidende Zierrathen verkleinern weil sie den Blick zu sehr an einzelne Theile heften. Symmetrie und Contraste.

Antike Baukunst eben so vollendet und unübertrefflich als die Plastik. Die modernen Nachahmer der Alten. Zuerst die spätern Monumente aus Zeiten des schon verderbten Geschmacks kennen gelernt, misverstanden. — Die ächteren Griechischen lernt man erst jetzt durch Reisebeschreiber oft sehr unzuverläßig kennen. — Barbarismen aus den Angewöhnungen, die man aus dem Mittelalter noch an sich hatte. Michelangelo, Peterskirche.

[38 f] Gothische Baukunst. Historische Frage über ihre Entstehung. Uneigentlicher Name. Sarazenen. In Indien. Ihr Charakter in Italien verfälscht. In ihrer Reinheit in Deutschland, Frankreich, England. Ob sie überhaupt Kunstwerth hat, da sie durchaus der Griechischen entgegengesetzt? — Excentrische Consequenz. Partiale Gültigkeit für Ein Zeitalter, gewisse Sitten, besonders Eine Religion. Ursprung vielleicht aus dem Bedürfniß unter der Bedingung eines gewissen Materials, Backsteine. Dünne Mauern. Hoch und schmal. Spitzbogen, hohe Fenster, Pfeiler. Vielfältige Frontons. [Unendlichkeit der Unterordnung.] Zahllosigkeit ihr Prinzip wie Einfachheit der Griechischen Baukunst. Tempel die Grundanschauung von dieser, Kirchen von der Gothischen. Idee eines katholischen Domes. Beziehung in der Bauart

auf die Bestimmung. Hauptaltar, Schiff, Chöre, Orgeln, Nebenaltäre, Kapellen, Thürme, Glocken. — Beschreibung einer Pforte mit Bildern der Patriarchen, Apostel u. s. w. Allegorie darin. — Walpole's Ausspruch über die Gothischen Kirchen. Dante's Gedicht als Gothischer Dom betrachtet.

[Bd. II. 39[a]] [1])Mahlerey.

Wir haben schon verschiedentlich Seitenblicke auf diese Kunst gewandt, indem wir nämlich die Sculptur im Gegensatz mit derselben charakterisirten. Wir haben geschildert wie von den Modernen die letztgenannte verkehrter Weise nach mahlerischen Grundsätzen ausgeübt worden ist, wiewohl auch gültige Annäherungen und Übergänge von der Sculptur zur Mahlerey durch Gruppirung und Basrelief Statt finden. Eben so kann es auf der andern Seite vortreffliche Werke der Mahlerey geben, die im Geiste der Sculptur gedacht und ausgeführt sind. Bey der Frage, warum wohl die Sculptur aber nicht die Mahlerey colossal bilden dürfe, haben wir dieß besonders aus dem Grunde verneint, daß die Mahlerey die Größe eines Gegenstandes in Relation mit andern setzen muß, statt daß die Sculptur sie absolut für sich allein hinstellen kann. Wo jene also ebenfalls dieß System der Isolirung annimt, da darf sie auch Ausnahms-weise colossal bilden, wie z. B. Michelangelo bey den Propheten und Sibyllen in der Sixtinischen Capelle gethan hat. — Allein beyde Künste, weil sie bildende sind, durchaus nach denselben Maximen behandeln zu wollen wäre sehr verkehrt; und doch hat man, wie man in früheren Zeiten die Sculptur zur Mahlerey aus- [39[b]] dehnen wollte, in den neuesten nicht selten die empfohlne Nachahmung der Antike so verstanden, als sollte die Mahlerey in die Gränzen der Sculptur eingeengt werden. Selbst die Lehren eines Winkelmann und Mengs haben wohl dazu beygetragen auf diesen Abweg zu führen. [Mengs

---

[1]) Funfzehnte Stunde. (Goethe's Büste vorgestellt.)

Plafonds, vermiedne Verkürzungen.] Lessing hat sogar im Laokoon [in dem Anhange dazu] die Bestimmung der Mahlerey auf solche Weise angegeben: körperliche Schönheit sey ihr Hauptzweck und Gegenstand, der Ausdruck müsse derselben untergeordnet werden, und die historische Composition nur jene anzubringen dienen; alles Sätze, die bloß auf die Sculptur anwendbar sind. Herder hat sich in der Plastik mit großer Energie dawider gesetzt, und triftig und einleuchtend gezeigt, wie beyde Künste ganz verschiedne Sphären haben, wie schlecht die Mahlerey ihren Vortheil verstehe, wenn sie bloß kalte schöne Formen gleichsam mit dem Pinsel auszuhauen strebe, statt in der Region der Farben und des Lichts ihren lebendigsten Zauber zu suchen. Auf Lessings System könnte wohl seine Meynung von der Beschaffenheit der antiken Mahlerey (über welche ich auch des Hemsterhuys Ausspruch angeführt) Einfluß gehabt haben. Ob sie so ganz gegründet gewesen, ist eine Untersuchung auf die wir uns jetzt nicht einlassen, und es läßt sich bezweifeln; doch wäre dem auch so: die Autorität der [39c] Alten könnte nichts gegen die Natur der Sache beweisen, vielmehr da der Geist ihrer Kunst überhaupt plastisch war, wie wir bemerkt haben, wäre es nicht zu verwundern, wenn sie die Mahlerey, bey der es der Verwandtschaft wegen so nahe lag, zu sehr im plastischen Sinne genommen hätten.

Die Sculptur stellt Formen durch Formen dar; die Mahlerey die ganze sichtbare Erscheinung durch einen optischen Schein. Das erste aber was das Auge erblickt, ist Licht und Farbe. Wo Licht und Schatten, und verschiedne Farben an einander gränzen, und nicht durch allmähliche Übergänge sondern plötzlich sich absetzen, erhalten wir den Umriß. Für den bloßen Sinn des Gesichts ohne Beyhülfe der übrigen, würde die ganze Sichtbarkeit nichts als eine bunte Farbentafel seyn, die keine andre Bedeutung für uns hätte, als die in der darin herrschenden Abwechselung, und den Sensationen, welche jede besondre Farbe unserm Organ erregt, läge. Aber durch unsre Fähigkeit, uns von den Gegenständen zu entfernen und ihnen zu nähern, uns in mannichfaltige Lagen gegen sie

zu setzen, sie zu ergreifen und belasten, lernen wir das Gesehene zeitig beurtheilen, und zwar mit solcher Leichtigkeit, daß wir uns dessen nicht mehr bewußt sind, sondern alles das, was Erfahrung und Übung zu unsern Gesichtsempfindungen hinzubringt, wirklich unmittelbar zu sehen glauben. [39 d] Der reine Gesichtssinn giebt uns nichts als Lichtgrade und Farben, Gränzen derselben und folglich Umrisse und Figuren, und endlich relative Größen dieser colorirten Massen. Über die Formen der Gegenstände aber und ihre wahre Größe, ferner über ihre Entfernung und wirkliche Lage gegen einander, belehrt uns nur die Vergleichung andrer Eindrücke und Versuche mit denen des Gesichts. Im gewöhnlichen Leben, wo wir Geschäfte an und mit den Gegenständen vorhaben, vergessen wir oft den Schein ganz und gar, und glauben die Gegenstände so zu sehen, wie sie nach unsrer Bekanntschaft mit ihnen sind. Die pittoreske Einbildungskraft besteht eben darin, den Schein in uns wieder herzustellen, und sich z. B. an den tausendfältigen Ansichten zu ergötzen, welche ein einziger Gegenstand in verschiednen Lagen gegen uns, und unter verschiednen Beleuchtungen darbietet. Die Mahlerey wirft das reine ursprüngliche Sehen gleichsam aus uns heraus, indem sie das gerundete, vor und zurücktretende auf eine flache Tafel bringt, wie wir es unstreitig zuerst sehen. An dieser läßt sie aber durch das Betrachten die Bedeutung der wirklichen Körperlichkeit sich entwickeln. Sie mahlt daher weder für das kindische und ungeübte Auge, noch für das in der Dienstbarkeit des Bedürfnisses allzu geübte, [39 e] welches den Schein selbst wahrzunehmen gänzlich verlernt hat, sondern für einen gebildeten Sinn der bey dem Schein verweilend zugleich die Bedeutung desselben auf das bestimmteste erkennt.

Wie die gesamte Erscheinung der Sichtbarkeit in Umriß, Licht und Farbe besteht, so hat auch die Mahlerey, welche selbige auffaßt, drey dem entsprechende Theile: Zeichnung, Helldunkel und Kolorit. Diese können abgesondert von einander gedacht werden. Läßt man die beyden letzten weg, so hat man die bloße Zeichnung vermittelst der Umrisse. Giebt man die Schattirung ohne Farbe bloß durch Schwarz und

Weiß und die zwischen ihnen liegenden Mittelgrade an, so hat man Zeichnung und Helldunkel zusammen; und erst durch die Hinzufügung der Farben bekommt die mahlerische Darstellung ihre Vollständigkeit. Allein auf gewisse Weise sind diese drey Theile der Kunst unzertrennlich verbunden. Gezeichnet wird nicht bloß durch Angabe der äußersten Umrisse, und der sich scharf absetzenden Gränze eines Theils gegen den andern, sondern auch die allmähliche Abstufung der Tinten nach Licht und Schatten, welche ja Rundung, und folglich Form bezeichnet. Helldunkel und Kolorit bedingen sich aber wiederum gegenseitig: denn die Farben zeigen sich nach der verschiednen Beleuchtung ganz verschieden, und auf der andern Seite ist durch die besondre Lokal- [39[f]] farbe eines Theils seine Lichtempfänglichkeit bestimmt, und in einer nicht colorirten Zeichnung muß hierauf durchgängig Rücksicht genommen werden.

Verschiedne Theoristen führen in gleicher Reihe mit diesen drey Bestandtheilen der Mahlerey auch Ausdruck und Composition auf, aber mit Unrecht. Denn diese sind keine Mittel der Darstellung wie jene, sondern sie gehören selbst zu ihr. Es kann von ihnen noch nicht die Rede seyn, wo gefragt wird: wie in der Mahlerey etwas zur Anschauung gebracht wird, sondern wenn man entwickelt, was vorzüglich diese Ehre verdient. Der Ausdruck zeigt sich an der menschlichen Gestalt durch Veränderung der Züge und der Farbe; er gehört also in der Mahlerey der Zeichnung und dem Kolorit an. Der Begriff der Composition bezieht sich auf die Wahl und Zusammenstellung in allen drey Theilen der Kunst.

Den ersten derselben, die Zeichnung, hat die Mahlerey mit der Sculptur gemein, welche nichts als Zeichnung ist. Eben diese Einfachheit des Wesens der leztgenannten Kunst spiegelt sich auch in dem ganzen Umkreise ihrer Darstellungen. Es giebt nur Eine Sculptur, aber viele weit aus einander stehende Gattungen der Mahlerey: historische Gemählde, zu welchen der Strebung nach auch Porträte gehören [39[g]] sollen, nebst ihrem komischen Gegensatze, den Bambocciaten, Landschaften, Thierstücke, Blumen und Fruchtstücke und endlich

Stilleben. Bey der Sculptur fallen ihrem Wesen nach alle diese Gattungen weg, weil sie sich durchaus an lebendige Formen, hauptsächlich an die menschliche und zwar an das edelste in ihr zu halten hat. Auch in der Mahlerey haben diejenigen, welche sie nach der Sculptur zu modeln gedachten, diesen untergeordneten Gattungen gar keinen Werth zugestehen wollen, welchen wir vielmehr nach dem wahren Verhältniß zu bestimmen suchen werden.

Der, beyden Künsten, der Sculptur und der Mahlerey gemeinschaftliche Theil wird durch das Wesen der letztgenannten ganz verschieden modifizirt. Die Sculptur bleibt dabey der Wahrheit getreu, da ihr Werk für eine allseitige Prüfung bestimmt ist, und dieselbe muß bestehen können; die Mahlerey hingegen kann nur Eine Ansicht geben, und muß daher die Lineamente der Form auffassen, wie sie in dieser erscheinen. Mit Einem Wort sie zeichnet perspectivisch. Um sich in der Kürze einen allgemeinen Begriff von der Perspectiv zu machen, denke man sich das Auge in seinem jedesmaligen Stande als den Mittelpunkt der ganzen sichtbaren Welt. Von demselben aus können nun nach allen Richtungen unendlich [39h] viele Radien oder grade Linien gezogen werden, welches die Richtung ist, worin alles auf das Auge wirkt. Der Winkel nun, welchen zwey solche die Endpunkte eines Gegenstandes berührende Linien an unserm Auge machen, bestimmt die scheinbare Größe desselben. Hieraus folgt klar, daß die Entfernung verkleinern muß; denn die eine Seite des Triangels, der Durchmesser des Gegenstandes, bleibt dieselbe, die beyden andern Seiten werden aber verlängert, folglich muß der Winkel, in dem sie sich schneiden, kleiner werden. Auf eben diese Weise erklärt sichs, warum eine schräg gegen uns gerichtete Fläche sich verkürzt; und wenn man dieß Prinzip weiter durchführt, kann man daraus alle Modificationen, welche Entfernung und Verrückung in der Erscheinung der Körper hervorbringt, einsehen lernen. Da man nun in jedem Punkte ein Ding anders sieht, so folgt daraus, wie schon einmal bemerkt worden, daß der Mahler alles so abbilden muß, wie es von einem gewissen Punkte aus gesehen wird; er muß sich mit dieser partialen

Wahrheit begnügen, weil er sonst auf alle Wahrheit Verzicht leisten müßte. Damit der Betrachter aber jene erkenne, muß er sich eben so gegen die Abbildung stellen wie der Mahler gegen den Gegenstand. Jedes Gemählde hat folglich seinen bestimmten [40a] Gesichtspunkt, wozu dreyerley gehört: der Horizont, eine wagerechte Linie, welche quer durch das Bild gehend gedacht wird; der Augenpunkt, derjenige Punkt in dieser Linie, welchem das Auge grade gegenüber stehen soll; und endlich der Punkt der Entfernung. Diese perspectivische Bestimmung wird um so wichtiger je weitläuftiger die Composition ist, und dann finden sich auch gewöhnlich auf dem Bilde selbst Kennzeichen, waran selbst der ungelehrtere Betrachter sich in Ansehung derselben orientiren und den rechten Gesichtspunkt finden kann. Z. B. da wo parallele Linien an Gebäuden u. dergl. durch die scheinbare Annäherung sich in Gedanken fortgesetzt endlich schneiden müßten, fällt der Horizont hin; wo von der rechten und linken Seite her solche Durchschnittspunkte zusammen treffen, der Augenpunkt, u. dergl. mehr. Mit dem Horizont, das kann man sich folgendermaßen deutlich machen. Man denke sich eine völlig ebne Fläche, und am Rande derselben das Auge nur eben über sie hervorragend, so wird selbiges die ganze Fläche, weil sie noch keinen Winkel in ihm machen kann, wie eine bloße Linie, und die Gegenstände jenseit derselben unmittelbar an dieser erblicken. So wie es sich nun vertical über die horizontal liegende Fläche erhebt, muß diese ihm breiter erscheinen, [40b] weil ihr nächster und entferntester Rand einen um so größeren Winkel bilden. Den äußersten Rand der Erdfläche, welchen wir mit den Augen erreichen können, nennen wir den Horizont, das heißt die begränzende Linie, den Gesichtskreis. Wo keine zufällig über das allgemeine Niveau sich erhebende Gegenstände diesen verengern, wie z. B. auf dem Meere, da sehen wir den wahren Horizont, und der in der Mahlerey ist eigentlich dasselbe. Man nehme eine Landschaft oder ein Seestück, welches n einem Theil des Hintergrundes das Meer bloß durch den Himmel begränzt, und unmittelbar an diesen stoßend darstellt, so finden wir in dieser Linie ohne Schwierigkeit den mahle-

rischen Horizont, wie sie ihn uns auch in der Wirklichkeit bezeichnet. Aus obigem erhellet, daß, so wie das Auge höher steigt, der Horizont sich auch ihm gegenüber erhebt; jeder kann beym Ersteigen eines Berges die Erfahrung gemacht haben, daß der gegenüber liegende Berg in gleichem Maße höher zu werden scheint. Der Horizont bestimmt nun das wahre Maß der scheinbaren Grundfläche: ist er niedrig, so bedeutet eine kleine Breite derselben eine beträchtliche Distanz, ist er höher eine geringere; eben darnach muß sich auch die Schnelligkeit der Verkleinerung [40 c] der Figuren und andern Gegenstände bestimmen.

Zu einem ungefähren Begriff mag das bisherige hinreichen. Die Wissenschaft, welche über alle diese Modificationen der Figur und Größe die Berechnungen liefert heißt die Linienperspektiv, und die Beobachtung derselben ist eigentlich noch kein artistisches Verdienst, sondern bloß unnachlaßliche Bedingung der Richtigkeit, wiewohl selbst große Meister dagegen verstoßen haben. Man sieht aber leicht ein, daß die mathematische Berechnung längst nicht überall hinreicht, weil die Formen der Gegenstände auf welche am meisten ankommt, der menschlichen Figuren, nicht geometrisch bestimmbar sind. Da muß also die Wahrnehmung unmittelbar entscheiden, und der Künstler muß jedesmal die Natur consultiren, wenn er sich nicht auf seine Geübtheit im Anschauen verlassen darf.

Was übrigens die Regeln für die Wahl des Gesichtspunktes betrifft, so ist es bekannt, daß der Entfernungspunkt so genommen werden muß, daß sich das Bild mit einemmale übersehen lasse, ohne doch an der gehörigen Deutlichkeit zu verlieren. Der Augenpunkt wird gern gegen die Mitte der Breite hingelegt, und für den Horizont ist eine mäßige Höhe, etwa der natürlichen des Auges gegenüber, das jetzt am allgemeinsten angenommene. Doch kann [40 d] dabey auf die Bestimmung des Gemähldes an einem gewissen Orte gesehen zu werden, allerdings Rücksicht genommen werden. Bey solchen, die sehr hoch hängen sollten, haben Mahler nicht selten den Horizont weit unter dem unteren Rande des Gemähldes angenommen, so daß der Boden auf welchem die Figuren

stehen hinunterwärts geht, und nach der vorderen Linie nicht mehr sichtbar ist. Man hat viel darüber gestritten, ob dieß zu billigen sey oder nicht. Gewiß muß alsdann die Composition auch ganz eigends dazu eingerichtet seyn, sie darf wenig Tiefe haben und alles muß auf den vorderen Planen vorgehen. Bey einer besondern Beschaffenheit derselben könnte eine solche Wahl sogar vortheilhaft seyn. So erinnre ich mich, häufig Holländische Viehstücke gesehen zu haben, wo man hinter einer kleinen Erhöhung nichts sieht als Himmel und Wolken, und die darauf grasenden Kühe und Ziegen keine hinaufwärts gehende Erdfläche hinter sich haben. Sie zeichnen sich durch dieses Mittel gegen die Luft mit ihren bunten Farben auffallender und wunderbarer ab, so wie man bemerken kann, daß eine menschliche Figur seltsam groß erscheint, wenn sie so gegen uns steht, daß sie ganz über den Horizont hervorragt.

Wird der Horizont sehr niedrig genommen, bey einer gedrängten und viel Tiefe erfodernden [**40**e] Composition, so hat dieß die Unbequemlichkeit daß die Figuren einander auf die Hacken zu treten scheinen, daß sich alles in zu großer Schnelligkeit verkleinert, und auch durch Beobachtung der Luftperspectiv in der Verlohrenheit der Umrisse und Abschwächung der Farben diejenige Deutlichkeit einbüßt, welche zum Verständniß des Ganzen vielleicht nöthig wäre; den Einfluß, welchen dieß auf die Haltung des Ganzen hat, wegen der schnellen Veränderung der Farbentöne, welche dazu erfoderlich ist, zu geschweigen.

Ein allzu hoher Horizont macht an sich schon keinen angenehmen Effekt, und hat den Nachtheil, daß man die vorne stehenden Hauptgegenstände zu sehr von oben herab ansehn muß, wie man nicht gewohnt ist handelnde Menschen sich gegenüber zu sehen [1]); auch kann die Ferne dabey nicht gehörig zurücktreten. Man will wissen, daß die antiken Mahler sich häufig dieser Methode bedient haben, und schließt daraus auf

[1]) Man ist da gleichsam so situirt, wie im Schauspiel auf der oberen Gallerie.

ihre Unwissenheit in der Perspectiv. Freylich befinden sich die Mahler aus dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert vielfältig in demselben Falle, und von diesen muß man allerdings eingestehn, daß sie keine Meister, wenigstens in der Luftperspectiv waren. Diese konnte wohl überhaupt nur dadurch recht cultivirt werden, [40 f] daß man die Landschaftmahlerey zu einer eignen Gattung erhob. Denn alsdann erhielt die duftige Verworrenheit und Unbestimmtheit der Fernen einen Werth an sich, statt daß man bey Geschichten auf die Deutlichkeit ging, und sie auch da fingirte, wo sie in der Natur nicht anzutreffen ist. So mochten jene antiken Meister die hohen Horizonte aus Maxime gebrauchen, um manches zu zeigen, was sie sonst nicht hätten sichtbar machen können; wie unsre ehrenfesten alten Mahler z. B. eine Carawane der Erzväter in geschlungnen Linien von den Bergen herunterkommen lassen, und mehrere Stockwerke auf ihrem Gemälde formiren, die Figuren nehmen sehr allmählich an Größe und nur an dieser, nicht an Deutlichkeit ab, noch die Kleinsten haben dieselbe Genauigkeit der Umrisse und dieselbe Färbung, wenn sie nicht etwa um die Lufttinte anzudeuten in starres Blau übergehn. Der Zuschauer ist eingeladen, gleichsam von einem hohen Fenster herab, den Zug mit anzusehen. — Wir lachen jetzt über diese klare Einfalt in der Kunst, ich weiß nicht ob mit sonderlichem Rechte, da unsere Neueren oft in den entgegengesetzten Fehler fallen, den sogenannten mahlerischen Effekten zu lieb, schon die Umrisse der nächsten Gegenstände zu verwaschen, die Figuren in wildester Unordnung durch einander [40 g] zu rütteln, und eine solche Zweydeutigkeit hervorzubringen, daß die Structur des ganzen Vorganges, wenn ich so sagen darf, nie befriedigend übersehen werden kann.

Daß durch systematische Befolgung der Linienperspectiv der vollkommenste Schein in Rücksicht auf Figur und Größe hervorgebracht werden kann, begreift am Ende auch der, welcher weder Mahler ist, noch Anlage hat es zu werden; aber in der Region des Lichtes und der Farben wird auf einmal der ganze Umfang der mahlerischen Zaubereyen aufgethan. Das Licht, wiewohl mechanische Physiker, die sich nichts denken

können als das handgreifliche, und die alles lebendige erst ertödten müssen, um dann das caput mortuum zu zerlegen, es zu einer Materie haben machen wollen, so ist es dennoch gänzlich unkörperlich, und ihm kommt nichts von den Attributen desjenigen zu, was wir mit dem Namen Materie zu belegen gewohnt und berechtigt sind. Das Licht ist ein ewiges Selbsterkennen der Natur, die uns dadurch gleichsam schon in der Sinnenwelt den Wink zum Idealismus, zur Einsicht in ihre durchgängige Geistigkeit, giebt; so kommt es, durchaus nicht träge Materie, sondern rein activ, vom Himmel zu uns herab, als der Ausdruck eines alles umfassenden Verhältnisses: wenn mir der Ausdruck [40[b]] vergönnt ist, die göttliche Sprache der Sonnen und der übrigen Himmelskörper unter einander, denen die Alten nicht ohne großen Sinn eine inwohnende Intelligenz zuschrieben. In der modernen Physik hat sich die Mathematik des Lichtes bemächtigt und die Wissenschaft der Optik gestaltet. Auch muß das Licht nothwendiger Weise geometrisch construirbar seyn; denn, wie schon einmal bemerkt worden ist, bezeichnet das Mathematische dasjenige Gebiet, wo wir die Gesetze der Natur als mit denen unsers Geistes identisch erkennen: und wo sollte dieß der Fall seyn, wenn nicht hier, da das Licht so wie die Schwerkraft (wovon es gewissermaßen das Umgekehrte ist) zu den ersten einfachen Prämissen der Natur gehört, aus denen sich nachher erst ihr complizirtes und für uns nicht mehr übersehbares System entwickelt. Was nun das Mathematische in der Wirkungsart des Lichtes betrifft, die gerade Linie worin sich der Strahl fortpflanzt, die Winkel worin er sich verbreitet, die Degradation des Lichtes unter bestimmten Bedingungen, seine Refraction, die Schattenwerfung und was dergleichen mehr ist, darüber kann allerdings ein wissenschaftlicher Unterricht für die Mahlerey ertheilt werden. Allein dieses Wissen ist das allerwenigste bey der Kunst der Beleuchtung, und dem Künstler ist damit noch längst nicht geholfen. [41[a]] Denn man bedenke nur, daß er kein wahres Licht hat, um es von der Palette auf die Leinwand zu übertragen, sondern bloß Pigmente, unter denen ihm Weiß das Licht und Schwarz die Abwesenheit desselben

oder den Schatten repräsentiren muß. Mit diesen schwachen Mitteln ausgerüstet wagt er sich auf den Kampfplatz gegen die Allmacht der Sonne, gegen die Magie des schwimmenden feuchten Mondenscheines, gegen die Helle der Fackeln, Kerzen und sonstigen Brandes, welches alles nur secundäre Erscheinungen von der allgemeinen Wirkung der Sonne auf der Erde sind. Freylich werden die Gemählde nicht aus inwohnender Kraft erhellet, sie leuchten nicht wie die Augen jener Prinzessin in Hamiltons Mährchen, die so glänzend waren, daß man die Kerzenerleuchtung sparen konnte: das gemahlte Bild muß immerfort um einige milde Strahlen betteln; es trägt seine Sichtbarkeit, und somit seine Existenz von der allgebietenden Sonne und dem Tageslichte zur Lehn. Allein unter der geringen Voraussetzung der gehörigen Erhellung von außen her, entweder in einer mit der auf dem Gemählde angenommenen übereinstimmenden Richtung, oder nur überhaupt, entfalten sich sogleich innerhalb der Tafel desselben, wofern es anders schön beleuchtet ist, die wunderbarsten, und oft fast [41b] unbegreifliche Lichteffekte. Man glaubt nicht nur die freundliche Helle, die blitzenden Widerscheine glänzender davon getroffner Körper, das Durchsichtige der Schatten, die besänftigende Ruhe einer mäßigen Erhellung und die heimlichen Tiefen einer an Düsterheit gränzenden geschloßnen Dämmerung zu sehen; sondern es haben Mahler gewagt, die Quelle des Lichtes in dem Bilde selbst anzunehmen, und nicht etwa wie die Sonne hinter Wolken und das Feuer hinter dem aufsteigenden Rauch zu verbergen, sondern sie sichtbar seyn zu lassen, und ihre Ausstrahlungen nach allen Seiten mit einem entzückend lebendigen Schein zu verbreiten, wie es Correggio in seiner weltberühmten Nacht gethan. Die Bewerkstelligung von so etwas zu lehren sind alle Regeln ganz unvermögend; die Hauptsache dabey muß die zarteste, reinste Empfänglichkeit des Sehorgans für die Licht- und Farben-Erscheinungen, und die liebevolle Aufbewahrung derselben in der Fantasie thun: es wird immer schlecht ausfallen, wenn jemand auch mit den gründlichsten Berechnungen dergleichen unternimmt, ohne in seinem Innern davon entzündet zu seyn.

Einigermaßen läßt sich denn doch das Wunder begreiflich machen, wie es möglich ist, solche Effekte mit bloßen glanzlosen Pigmenten hervorzubringen. Wir werden [41c] nämlich unaufhörlich relativ affizirt: so beurtheilen wir Größe und Kleinheit, Kälte und Wärme, und die Eindrücke des Gesichts sind hievon nicht ausgenommen. Man erinnre sich nur, wie den Kranken, der lange in einem ganz dunkeln Zimmer zugebracht hat, der matteste Schein wie der unerträglichste Sonnenglanz blendet; wie umgekehrt, wenn man aus völliger Helle plötzlich in eine mäßige Dunkelheit versetzt wird, wie man anfangs herumtappt, und erst allmählig die Gegenstände unterscheiden lernt. Eben so betrachtet man nun auch, wenn das Gemählde unsern Blick lange ausschließend auf sich heftet, die Tinten, welche Licht und Schatten darauf andeuten, im Verhältniß zu einander: und es ist die Unendlichkeit der Abstufungen, die Kunst diese leise in einander übergehen und doch merklich bleiben zu lassen, was die Kraft von beyden herausbringt. Die Schwärzen, welche man hat, kommen den Wirkungen der Finsterniß weit näher als das Weiß denen des Lichtes: und so ist der Mahler genöthigt das Übergewicht auf jene Seite zu legen, das Licht mehr durch tiefe Schatten, als diese durch grelle Lichter zu heben. Schon Leonardo da Vinci sagt vortrefflich: „Mahler, der du den Glanz des Ruhmes begehrst, fürchte die Dunkelheit der Schatten nicht." Überhaupt hatte dieser tiefsinnige [41d] Meister sehr viel über die Geheimnisse der Beleuchtung gegrübelt, und man kann sagen, er habe das Helldunkel des Correggio, was er noch nicht ganz zur Ausführung bringen konnte, vollständig prophezeyt. Auf obige Bemerkung gründet sich auch die Regel, Licht und Schatten in großen Massen beysammen zu halten, denn in solchen umfassenden Partien kann eine weit bedeutendere Degradation Statt finden, da bey kleinlich zerstreuten Lichtern und Schatten die Übergänge plötzlich und schroff seyn müssen. Zwar wird diese Regel auch in Hinsicht auf die Wirkung der ganzen Composition gegeben: ihre Beobachtung verbreitet Ruhe über selbige und sammelt die Aufmerksamkeit; das Gegentheil könnte also nur dann vortheilhaft seyn, wenn auf

alle mögliche Weise Verwirrung und Zerstreuung ausgedrückt werden muß. Dahin gehört ferner die Regel, die Hauptmasse von Licht gegen die Mitte des Bildes anzubringen, und sie nach allen Seiten zu schließen. Das nachgeahmte Licht wird dadurch um so einheimischer darauf, wird mehr isolirt, und vor der unmittelbaren Vergleichung mit dem wirklichen gesichert, bey der es immer zurückstehen muß.

[1]) Was den dritten Theil der Mahlerey, das Colorit betrifft, so besteht die Vollkommenheit [41 e] desselben nach dem einfachsten Begriffe darin, daß jede einzelne Lokalfarbe so wahr als möglich nachgemacht sey, welches eben so leicht auszusprechen, als schwer zu erreichen ist. Man sieht leicht ein, daß die Aufgabe dadurch unendlich verwickelter wird, daß die Farben nicht an und für sich, sondern an bestimmten und sehr verschiedenartigen Oberflächen der Körper ausgedrückt werden sollen; mit Farben, die aus verwandten Bestandtheilen auf einerley Art gemischt sind, muß er das Matte und Glänzende, das Glatte und Rauhe, das Trockne und Feuchte, und eine Menge verschiedner Charaktere der Stoffe zugleich mit ihrer Färbung ausdrücken. Noch mehr, er muß eine auf der Oberfläche liegende, und eine andre durch sie hindurch schimmernde erscheinen lassen, wie es z. B. bey der menschlichen Haut der Fall ist, wo auf dem Gewebe der Adern und andern Gefäße unter ihr, und auf dem Spiele des Blutes und der Säfte in selbigen jenes ganz eigenthümliche beruht, was man Carnation nennt, und was als der Gipfel der bedeutenden Farbenerscheinung in der Natur betrachtet werden muß. Wie die Natur in Ansehung der Formen, in ihren todten Producten und untergeordneten Organisationen geometrisch bildet, die Höhe der organischen Ausbildung aber diese Einfachheit nicht mehr duldet, eben so verhält es sich auch im Reich der Farben. [41 f] An Mineralien stellt die Natur die einfachsten und reinsten auf, oft mit großer Klarheit und Durchsichtigkeit verbunden, wie bey den Edelsteinen. So auch an Blumen, Conchylien, an manchen Hautbedeckungen der Thiere, Pelzen

[1]) Sechzehnte Stunde.

der vierfüßigen, Federn der Vögel (Producten des Organismus, eigentlich nicht mehr zu ihm gehörig, wie schon einmal bemerkt worden) läßt sie häufig lebhafte Hauptfarben in regelmäßigen Streifen oder sonstigen Figuren wechseln. Bey der Oberfläche des menschlichen Körpers hingegen finden die unmerklichsten Übergänge, eine unauflösliche Mischung und Verschmelzung der gemilderten Tinten Statt, weswegen sie auch unstreitig der schwierigste Gegenstand für den Coloristen ist. Bloß bey den Augen kehrt die Natur wieder zu der Ursprünglichkeit reiner Farben an glänzenden und durchsichtigen Körpern zurück: man könnte sie beseelte Edelgesteine nennen. Es ist wohl natürlich, daß sich an dem Organ für das Sichtbare, in welchem selbst eine Lichtentwickelung vorzugehen scheint, das unmittelbarste einfachste Verhältniß der Farbe zum Licht ausdrückt.

Nimmt man zu obigem nun noch hinzu, daß die Localfarben nicht auf die Art nachgemacht werden sollen, daß unter verschiednen aber für beyde gleichen Bedingungen Gegenstand und Nachbildung zusammengehalten die Probe der Vergleichung aushielten, sondern daß die Abschilderung immer [41g] den Schein mit umfaßt, eine gewisse Beleuchtung voraussetzt; daß ferner das Licht nur selten ganz rein zu uns gelangt, sondern durch gefärbte und färbende Medien geht; daß die Gegenstände einer auf den andern etwas von dem empfangenen Lichte zurückwerfen und dadurch ihre Farben alteriren, welches die sogenannten Reflexe sind: so finden wir uns mit der Aufgabe des Colorits ganz zu den Zaubereyen des Helldunkels zurück versetzt, und sehen leicht ein, daß beydes fast nicht in der Theorie, geschweige denn in der Praxis von einander zu trennen ist.

Die Wahrheit der Färbung könnte aber nach allen diesen artistischen Modificationen vollkommen erreicht seyn, und dennoch das Bild in Ansehung der Farben nicht gefallen. Dazu wird nämlich eine gute Wahl und Zusammenstellung derselben erfodert, was man unter dem Namen der Harmonie begreift. Eine gewisse sich nur allmählig abstufende Beleuchtung bringt allerdings eine Einheit unter die Farben, dem Grade

ihrer Helle und Dunkelheit nach; auch die zwischen uns und den in einiger Entfernung gesehenen Gegenständen befindliche Luft bringt allerdings eine gewisse gleichförmige Dämpfung derselben hervor: allein dieß ist zur wahren eigentlichen Harmonie lange nicht hinreichend. Diderot nennt zwar Licht und Luft die großen Harmonisten aller Farben; wer aber die Harmonie derselben bloß auf diesem Wege suchen wollte, würde entweder in trübe Dunkelheit, oder in [41h] unbestimmte Verwaschenheit und Mattigkeit der Farben verfallen. Goethe bemerkt dagegen, daß durch dieses Mittel in der That bewirkt werden könne, daß man überhaupt und also auch von den Gegensätzen und Übereinstimmungen der Farben schwächer affizirt werde; diese liegen aber in der Art der Farben und nicht in ihrem Grade: jenes sey also eher das Mittel zur Nullität als zur Harmonie zu gelangen. Leider muß man eingestehen, daß sehr viele neuere Mahler der Foderung nur auf dem negativen Wege Genüge zu leisten gesucht, und sich in die Nullität des Colorits verloren haben, wo nichts beleidigen kann weil eigentlich nichts vorhanden ist, wo eine einigermaßen kräftige Farbe schon eine unerträgliche Kühnheit scheint. Die bisherige von Newton sich herschreibende Farbentheorie konnte dem Künstler für seine Praxis nichts nutzen, vielmehr konnte er durch sie irre geführt werden; Goethe giebt in dem oben angeführten Aufsatze nur einige Winke aus der seinigen, die er erst noch auszuführen und damit jene zu widerlegen gedenkt. Newton hielt Licht und Farbe für eins, er warf das Licht vermittelst des prismatischen Bildes in sieben Farben auseinander, die er wieder zu einem Lichtstrahl vereinigen konnte. So behauptete er auch durch Vermischung von Pulvern der sieben Farben Weiß zu erhalten, [42a] welches aber nichts ist als die schmutzige Unfarbe, ein Grau oder Braun, welches die äußerste Abschwächung der dazu gewählten Pigmente mit ihnen theilt, und sonst nichts beweiset, als daß die allgemeine Vermischung jeden bestimmten Eindruck aufhebt. Nach Newton absorbirt jeder Körper alle übrigen Arten von Lichtstrahlen, und reflectirt nur die deren Farbe er trägt. — Die Eintheilung in grade sieben Farben

ist willkührlich, man kann ihrer entweder noch weit mehre zählen oder sie auf drey, ja gar auf zwey zurückführen. Nach der jetzigen Physik wird sich darthun lassen, daß das Licht eins und untheilbar sey, und die Farbe nur ein in der Erd-Atmosphäre hinzukommendes Phänomen, ein Verhältniß zum Lichtausdrucke. Unter den Farben findet aber allerdings eine allgemeine Polarität Statt. Dieß haben auch die für das Colorit empfänglichen Künstler gefühlt, und richtiger durch ihren Instinkt als durch eine irrige Theorie geleitet, kalte und warme Farben unterschieden, wovon jene die an dem negativen Pol, diese die an dem positiven befindlichen bedeuten. — Diderot hat etwas von den ursprünglichen Verhältnissen der Farben geahndet, indem er den Regenbogen den Generalbaß des Coloristen nennt. Goethe hingegen hält den Regenbogen oder das prismatische Bild nur für einen ein- [42 b] zelnen Fall der weit umfassenderen Farbenerscheinungen, und sagt, sie seyen eben so wenig die Grundlage der Farbenharmonie, als ein Duraccord den Generalbaß begründe, da es auch einen Mollaccord giebt. Die Harmonie der Farben sey in dem Auge des Menschen zu suchen, sie ruhe auf einer innern Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welcher eine gewisse Farbe eine andre fodert, was die Physiker bisher zufällige Farben genannt haben. Die Vergleichung mit der Musik kann man zwar ohne Schwierigkeit gelten lassen, und eine neue auch für den Künstler befriedigendere Farbenlehre würde alle möglichen Accorde und Dissonanzen der Farben, so wie auch ihre Grade und die Auflösungen von diesen zu entwickeln haben, und so das aus Gründen rechtfertigen was die großen Meister aus Gefühl leisteten.

Man hat einmal großes Aufheben von der Erfindung eines sogenannten Farbenclaviers gemacht, freylich bald eingesehen daß sie nicht tauglich sey, aber sich vergeblich den Kopf damit zerbrochen, warum es damit nicht fortwolle. Die Existenz der Farben ist nicht in der Zeit, sondern im Raume, und in ihm müssen folglich auch ihre Verhältnisse wahrgenommen werden. Die Abgeschmacktheit einer [42 c] Erfindung, welche das auf einem falschen Wege suchte, was längst auf

die wahre Art vorhanden war, leuchtet daher von selbst ein. Die Bilder der großen Coloristen sind die eigentlichen Farbenconzerte und Symphonien, die es geben kann. Wollte man sie aber durchaus successiv haben, so müßten die ins Spiel gesetzten Farben, um ihre vorübergehende Flüchtigkeit zu ersetzen, ganz mit Licht gesättigt sein, um das Organ gehörig stark zu affiziren: mit Einem Wort, die Farbenconzerte wären bloß durch Feuerwerke zu bewerkstelligen, welche auf diese Art von einer bloß angenehmen Kunst zu einer wahrhaft schönen ausgebildet werden könnte.

Beym Helldunkel haben wir schon einiges die Composition betreffende berührt. Es läßt sich noch manches hinzufügen. Wie z. B. ein außerordentliches ungewohntes Licht oder auch das Zusammentreffen zwey verschiedner das Wunderbare der Geschichte erhöht, wie tiefe Nächtlichkeit durch gewaltsame Erhellung zum Theil vertrieben auf ähnliche Contraste in der Begebenheit deutet. Das freye Tageslicht paßt zu heitern ruhigen Gegenständen, hingegen eine geschloßne Dämmerung bey solchen, die zu melancholischer Betrachtung einladen. Ein Mahler kann daher bey großer Wahrheit im Helldunkel dennoch [42d] ein Manierist in der Anwendung desselben seyn, wenn er gewisse Lichteffekte, in die er sich einmal verliebt hat, ohne Rücksicht auf die Gegenstände immerfort wieder anbringt. Was dieß betrifft, so ist Correggio der universelle unerschöpflich mannichfaltige Meister, hingegen Rembrand bey aller seiner Größe Manierist, so wie Schalken[1]) in noch weit höherem Grade. — Überhaupt ist es Manier, auf zu schreyende Effekte im Helldunkel zu gehen, so daß das gesucht auffallende darin sich zuerst aufdrängt, und keinem andern Eindrucke Raum läßt.

Daß die Farbengebung, außer ihrer eignen Vollkommenheit, die in der Wahrheit und in der Harmonie besteht, von großer Wichtigkeit für die Wirkung der gesamten Composition seyn muß, leuchtet von selbst ein. Die Farben sind keine zufällige Eigenschaft, sondern sie gehen aus dem innern Wesen

[1]) Seine Art Porträts zu mahlen.

der Körper hervor; es müßte sich ohne Zweifel einsehen lassen, warum das Laub grün, die Blumen farbig und der Schnee weiß ist; so wird auch der metallische Glanz, die Transparenz u. s. w. durch die Textur und chemische Eigenschaften bestimmt. Auf der andern Seite deuten wir die Farben nach den Eindrücken, die sie in uns hervorbringen, auf das geistige, und machen sie daher zu Symbolen. Weiß bedeutet Unschuld und Reinheit, schwarz den Tod und die Trauer, rosenroth die blühende [42e] Jugend, feuerroth die leidenschaftliche Liebe, grün die Hoffnung, purpur die Pracht u. s. w. — Alles dieß ist unstreitig in der Natur unserer Empfindungen gegründet, und der Mahler, der es bewußter oder unbewußter Weise beobachtet, kann den wichtigsten Nutzen davon ziehen. Er wird sein Bild auf alle Weise angemessen charakterisiren, und das Gemüth, schon ehe es den Gegenstand näher kennen gelernt hat, auf gewisse Weise stimmen.

Die vollkommenste Wahrheit der Nahahmung ist auch im Helldunkel und Colorit wie überhaupt in der Kunst nicht zu erreichen möglich, aber auch nicht erfoderlich. Es kommt nur darauf an, daß das Medium wodurch die Darstellung hindurch gehen läßt, ein reines und alles auf gleiche Weise affizirendes, nicht ein trübes und einseitiges sey. Wir beziehen uns hier auf das was wir über Manier und Styl gesagt haben. Dieser ist eine auf die Natur der Sache gegründete Methode, und deswegen nähern sich die großen Künstler einander in ihren besten Werken. Dagegen individualisirt die Manier, wenn man so sagen darf, noch das Individuum; es entfernt sich immer mehr von der Einheit des Ganzen, um sich in eine beschränkte Eigenheit zu verlieren. Die Behandlungsart der Farben muß sich nothwendig nach den besondern Kunstmitteln [42f] modifiziren, welche angewandt werden: sie wird anders im Fresco- als im Oelgemählde seyn müssen, und würde ins manierirte fallen, wenn man in einem oder dem andern grade dem nachstreben wollte, wozu es nun einmal nicht geeignet ist. [Die nähere Auseinandersetzung hievon gehört aber zum technischen, und ist also unserm Zwecke fremd.]

Von der Zeichnung haben wir bey der Mahlerey nur in

Bezug auf die perspectivische Richtigkeit gesprochen; vom Charakter derselben, dem Edlen und Großen in der Auffassung der Formen, von der Art, wie der Künstler das Innre im Äußern offenbart, den Körper durch die Gewänder hindurchzeichnet, und wiederum die Structur und Bewegung der Muskeln und Knochen durch die bedeckende Haut; wie er auf diese Art, weil man in diesem Punkte um so mehr sieht, je mehr man weiß, ein Dollmetscher der Natur wird, ohne sie doch zu übertreiben: davon ist schon bey Gelegenheit der Sculptur die Rede gewesen, und das dort gesagte gilt mit den gehörigen Modificationen auch für die Mahlerey.

Es ist häufig über den Vorzug und die größere Wichtigkeit der so eben durchgegangnen Haupttheile dieser Kunst gestritten worden: der vortreffliche Zeichner, dem es an Colorit fehlte, hat oft das Verdienst des Coloristen herabzusetzen gesucht, [42 s] und dieser sich wieder gegen jenen gebrüstet. Die Wahrheit ist, daß diese Stücke der Mahlerey sämtlich gleich wesentlich sind; nur kann nach der Beschaffenheit der Gegenstände bald das eine bald das andre mehr hervortreten. Dieß führt uns auf die Betrachtung der Gattungen in der Mahlerey, wobey wir mit der untersten anfangen und mit der höchsten endigen wollen.

Die Gränze der Mahlerey ist da wo vom Schein abstrahirt wird. Der Illuminirer von Conchylien und Insekten-Bildern, der diese Gegenstände genau copirt, ohne Schattirung und Helldunkel, auch ohne weitere Umgebung auf ein weißes Papier hinpinselt, ist kein Mahler. Sie arbeiten für den Naturforscher, dem darum zu thun ist, die Gegenstände, wie sie wirklich sind, nicht wie sie erscheinen kennen zu lernen. Die mikroskopischen Menschenmahler, einen Denner und andre, möchte ich mit dahin rechnen; denn wiewohl sie auf Rundung und Beleuchtung Prätension machen, so verfahren sie doch eigentlich nicht anders als z. B. der Handlanger eines Physikers, der an den Flügeln eines Schmetterlings Pünktchen für Pünktchen ängstlich zusammensetzt, ja wenn er recht geschult ist, noch mehr zeigt, als das unbewaffnete Auge wahrnehmen kann. Es ist kein freyes Auffassen der Erscheinung, wie sie

sich in einer gewissen [42 h] Entfernung und Beleuchtung darbietet in einem solchen Bilde, sondern ein ekelhaftes Anatomiren der Oberfläche, dessen Effekt im ganzen, bey der genauesten Nachahmerey des einzelnen, dann doch nicht wahr ist, weil die Mahlerey nur durch den Schein zur Wahrheit gelangt.

Die erste Kunststufe ist das Stillleben. Das pittoreske Prinzip offenbart sich hier schon in der Anordnung, welche keine steife Regelmäßigkeit und Symmetrie haben darf. Ein sauber aufgekramter Tisch mit gerade auf einander geschichteten Büchern u. dergl. wäre ein schlechter Gegenstand für ein Stillleben. Die Sachen müssen vielmehr verschoben und mit einer zufälligen Nachläßigkeit hingeworfen seyn, damit sie einander zum Theil verdecken und in mannichfaltigen Lagen erscheinen, Reflexe und Licht und Schatteneffekte hervorbringen. Da jedoch die Gegenstände todt und von geringer Bedeutung sind, so darf weder Beleuchtung noch Anordnung zu große Prätension machen; in der Ausführung muß alsdann bescheidner treuer Fleiß das beste thun. Wenn man nun noch hinzufügt, daß keine an sich ekelhaften wiederwärtigen Gegenstände gewählt werden, und daß sie nicht auf eine befremdliche Weise, wie es sich schwerlich im Zimmer des unordentlichsten Gelehrten, oder auf dem Anrichte-Brett [43 a] der geschäftigsten Köchin von selber trifft, zusammengestellt oder gehäuft werden dürfen, so ist man mit den Regeln für diese äußerst beschränkte Kunstgattung, die übrigens mit höheren in Verbindung gesetzt werden kann und oft gesetzt worden ist, so ziemlich fertig.

In einer schon etwas höheren mahlerischen Sphäre bewegt sich der Blumen- und Fruchtmahler. Wir sind im wirklichen Leben gewohnt, diese Gegenstände nicht bloß zum Wohlgeruch und Geschmack sondern auch für das Ergötzen des Auges auf eine gefällige anmuthige Art in Sträußen und Körben zu ordnen, und der Künstler, dem man gern verstatten wird, die Producte verschiedner Jahrszeiten und Klimate zu vermengen, hat dabey noch größere Freyheit der geschmackvollen Wahl. Blumen und Früchte sind Theile von Pflanzen, frisch abgepflückt haben sie eine Art von Leben, welches ausgedrückt werden soll, so daß hier die Bedeutung, die Offenbarung des Inneren

durch das Äußere, schon zunimmt. Man weiß, daß im Morgenlande Liebesbriefe bloß durch übersandte Blumensträuße geschrieben werden, und wenn schon bey dieser Sprache viel conventionelles zu Hülfe genommen seyn mag, so wäre man doch schwerlich darauf verfallen, wenn nicht etwas ursprüngliches in solchen [43b] Anspielungen läge. Dazu kommen für den Mahler nun noch zufällige Belebungen, Thautropfen, abgeschüttelter Blumenstaub, von Insekten angestochne oder sonst beschädigte Stellen der Früchte u. s. w. Alles dieß mit Sinn aufgefaßt, der lebendige Hauch der Pflanzenwelt darüber verbreitet, dann Eleganz der Formen und harmonische Anordnung, können zusammen sehr reizende Bilder geben, die sich sogar schon als Ganze schließen, so daß man nicht gern etwas hinweg- oder hinzudenken möchte, welches beym bloßen Stillleben kaum möglich ist.

Thierstücke folgen hiernächst. Das Charakteristische nimmt zu, und hier tritt zuerst dasjenige ein, was im engeren Sinne Zeichnung heißen kann. Von dieser Seite kann man sie höher als die Landschaften setzen, welche jedoch im Gebiet des Pittoresken eine weit bedeutendere Stelle einnehmen, und die Zaubereyen des Scheines mehr ins Große treiben, indem sie sich aller der verschiednen Luftphänomene bemächtigen. Wird die Thiermahlerey in einigem Umfange getrieben, so muß sie meistens schon Landschaftmahlerey zu Hülfe nehmen; so wie hinwiederum diese sich jene unterordnet, wenn sie ihre Vordergründe mit zahmem Vieh bevölkert. Das eigentliche Thierstück [43c] theilt sich wieder in zwey Gattungen: die eine wo Thiere verschiedner Art ruhig neben einander versammelt sind, wie es sich zufällig treffen mag, (z. B. Hühnerhöfe von Hondekoeter u. s. w.) nähert sich mehr dem Stillleben; die andre, wo eine Handlung von Thieren unter einander, woran zuweilen auch Menschen Theil nehmen, wie bey Kämpfen der Raubthiere, Jagden u. s. w., hat schon Verwandtschaft mit dem historischen Gemählde. Es wird Charakter und Leidenschaft dargestellt, mannichfaltige Motive entfalten sich, es ist ein Knoten geschürzt und ein Ausgang vorbereitet. Rubens und Snyders waren in dieser Gattung

besonders groß. Die kräftigen Formen der Thiere in gewaltsamer Bewegung schaffen dem Zeichner zu thun, so wie auf der andern Seite ihre gestreiften, gefleckten oder sonst buntfarbigen Felle zu wunderbaren Effekten im Colorit Anlaß geben. Indessen bey allem Interesse, allem Feuer, aller furchtbaren Erhabenheit sogar, deren diese Gattung empfänglich ist, bleibt sie doch auf einen engen immer wiederkehrenden Kreis von Vorfällen eingeschränkt, weswegen sich auch verhältnißmäßig wenige Künstler ihr gewidmet haben.

Wenn die Mahlerey, je nachdem sie den Geist bey der ruhigen Betrachtung eines umgränzten [43d] Gegenstandes fixirt, oder das Gemüth zu unbestimmten Fantasieen anregt, und in eine unnennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Theil nennen. Es wird zugleich hieraus klar, warum sie bey den Alten nicht in so hohem Grade wie bey den Neuern ausgebildet worden; bey ihnen waltete nämlich das Plastische vor. Die Gegenstände andrer Gattungen, eine Blume, eine Frucht, Thiere und Menschen, sind, auch wenn sie nicht gesehen würden, an und für sich etwas bestimmtes; die Landschaft als solche existirt nur im Auge ihres Betrachters. Hier mußte die Kunst des Scheines also zum vollsten Bewußtseyn ihrer selbst kommen, alles beruht auf den Wunderkünsten der Luftperspectiv. Licht und Luft, die in andern Gattungen nur als Hülfsmittel und unumgängliche Bedingung der Sichtbarkeit mit behandelt werden, wählt sich der Landschaftmahler unmittelbar zu seinen Gegenständen. Er mahlt den blauen Himmel, die Wolken, durch sie hin die Morgen- oder Abendröthe, vielleicht wagt er sich an den allgewaltigen Sonnenball selbst, dann verfinstert er wieder den Himmel, läßt den Blitz daraus hervorbrechen, Sturm und Unge- [43e] witter toben, Wasserfälle brausen, die Wellen des Meeres sich aufthürmen, und regiert auf diese Art mit seinem Pinsel die Elemente. Hiebey kommt freylich alles auf Kolorit und Beleuchtung an, jedoch giebt es auch in der Landschaftmahlerey eine Zeichnung. Die Gegenstände nämlich, welche nach ihren einzelnen charakteristi-

schen Theilen nicht bezeichnet werden können, wie Bäume und Stauden, werden in Massen zusammengefaßt, und an diesen Massen wieder ein Charakter beobachtet. So kann man allerdings sagen, eine Landschaft sey incorrekt gezeichnet, wenn sie die Gegenstände in einem nicht haltbaren Zusammenhange neben einander stellt, und bey den einzelnen von ihrer Consequenz abweicht. Da der Landschaftmahler nur weniges im Vordergrunde bestimmt individualisirt, z. B. Pflanzen oder andre Dinge, die ihm zum Maßstabe für das übrige dienen, übrigens aber entweder allgemeine Gegenstände behandelt, wie die Elemente, welche keinen Gattungsbegriff zulassen, oder die, bey welchen dieß der Fall ist, durch seine freye Ansicht von ihnen, als Theilen eines solchen großen Nebeneinander, verallgemeinert; da er zuvörderst Nähen und Fernen, Höhen und Tiefen schildert, und in jedem Augenblicke das, was das eine war, zum andern machen kann: so muß er seine Willkühr [43f] auf andre Weise beschränken, damit seine Darstellung sich als ein Ganzes runde, und nicht das bleibe was eine Aussicht in der Natur ist, ein zufälliges Bruchstück der gesamten unübersehbaren Erdoberfläche. Die Einheit, welche er in sein Werk legt, kann aber keine andre seyn als eine musikalische, d. h. die Angemessenheit harmonischer und contrastirender Partien zur Hervorbringung einer Stimmung, oder einer Reihe von Eindrücken, bey denen man gern verweilt, und die das Gemüth in einem gewissen Schweben erhalten. Zum eigentlichen Denken kann der Landschaftmahler nur auf sehr untergeordnete Weise veranlassen: denn dieses setzt einen wesentlichen Zusammenhang unter seinen Gegenständen voraus, und hier findet bloß ein Nebeneinanderseyn im Raume Statt, welches aus keinem höheren Grunde begriffen wird. Der Landschaftmahler soll dieß aber auch nicht wollen, denn der ganze Zauber würde dadurch aufgelöst werden. Für den denkenden und handelnden Menschen geht der verschmelzende Schein, welcher die Landschaft erst macht, in Sonderung bestimmter Gegenstände über; sie wird bloß zum Vordergrunde auf welchem Figuren handeln können. Der Landmann, der Mineralog, der Geometer, der General,

sieht jeder durch die Aussicht [43g] hin etwas andres; für den musikalisch gestimmten Menschen ist sie einzig vorhanden.

Es ist bey der obigen Regel einerley, ob der Künstler eine wirkliche Landschaft vor Augen hat, oder aus der Idee componirt. Wenn er sonst den gehörigen Sinn hat, geht er bey jener Beschränkung fast sicherer. Denn die Naturwirkungen offenbaren sich klimatisch und nach der Beschaffenheit eines Landstrichs vermuthlich mit einer gewissen Gleichartigkeit, weswegen man auch von dem Charakter einer Gegend zu reden pflegt. Zu geschweigen, daß in Ansehung des Standpunktes und der Beleuchtung dem Künstler noch unendlich viel Wahl übrig bleibt, so ist die musikalische Einheit, wenn er sie in die Gegend hineingefühlt hat, sein Werk, und die wirkliche Landschaft verwandelt sich in seiner Seele wieder in Dichtung. Das bloße perspectivische Aufnehmen von Gegenden, aufs Gerathewohl, oder um einen deutlichen Begriff von ihrer Lage zu geben, ist freylich Copisten-Arbeit, welche nicht in das Gebiet der schönen Kunst gehört. Dabey mag auch der Gebrauch eines mechanischen Hülfsmittels, der camera obscura, welche Algarotti so sehr empfiehlt, sehr zu Statten kommen; aber bey eigentlich pittoresken Zwecken möchte er bedenklich seyn, und zu einer kleinlichen Manier hinlenken. Dieß optische Kunststück unterjocht gleichsam dem Künstler [43h] die Landschaft und macht sie zahm, statt daß, wenn sein Auge unmittelbar mit der kühnen Wildheit der Natur ringt, er auch die Großheit des Anblicks in sein verkleinertes Bild übertragen wird. Der Vorwurf gegen die Landschaftmahlerey, daß sie in Vergleich mit der Natur zu sehr durch die Dimensionen verliere, ist ungegründet. Denn eine Aussicht wird nicht nach ihrer wahren Ausdehnung, sondern nach dem Scheine beurtheilt, und indem der Künstler diesen mächtig auffaßt, kann er in Landschaften sogar colossal bilden. [S. Athenäum III. St.]

Außer der musikalischen Einheit giebt es noch andre Mittel eine Landschaft als Ganzes zu schließen: z. B. bedeutende Einfassung des Vordergrundes durch stark hervortretende Partieen von Bäumen und Felsen, Concentration

des Lichtes gegen die Mitte und Degradation nach den Seiten zu, u. s. w.

Die Bemerkung, daß der Mensch ein geselliges Wesen ist, daß er sich auch in der Beschauung der schönsten Natur ungern einsam weiß, hat darauf geführt, die Landschaften mit kleinen Figuren von Menschen und Thieren zu beleben, und dadurch eine neue Quelle von Schönheiten geöffnet. Denn diese Bewohner können sprechend und bedeutend für die Szene seyn, sie können [44a] dem lauschenden Betrachter gleichsam den Ton der musikalischen Einheit anstimmen, und die Eindrücke, welche er selbst empfangen soll, wie in einem Spiegel reflectiren. Äußerst fehlerhaft ist es daher, wenn sie bloß zufällig ohne Beziehung hingepflanzt, oder aber mit übel angebrachter gelehrter Prätension weit hergeholt sind. Mythologische Figuren passen nur da, wo der ganze Charakter der Gegend uns aus der umgebenden Gewöhnlichkeit in zauberische Gefilde, unter einen südlichen Himmel, auf classischen Boden entrückt. Bey einfacheren Darstellungen sind die angemessensten ländlichen Figuren die besten, ein angelnder Fischer um die Ruhe einer stillen Flußgegend zu bezeichnen, Wanderer auf Mauleseln und dergl. auf Gebirgen, ein Hirt der seine Heerde zusammen treibt beym Sturm, u. dergl. mehr. Selbst in der Zeichnung oder richtiger Andeutung dieser Figuren wird sich das landschaftliche Prinzip erkennen lassen: bäurische verhüllende oder zerlumpte Trachten werden den elegantesten Formen vorgezogen werden, so wie eine baufällige Hütte oder eine Ruine für den Landschafter mahlerischer seyn kann, als ein prächtiger Pallast. Claude Lorrain hat, wie bekannt, seine Figuren nicht selbst gemacht; Salvator [44b] Rosa ist darin besonders vortrefflich: seine Figuren scheinen von dem Schauer seiner öden wilden Aussichten durchdrungen zu seyn, und verstärken ihn wiederum bey dem Zuschauer.

Tizian kann als der Vater der Landschaftmahlerey betrachtet werden; zur Vollendung wurde sie in Italien gebracht durch Claude Lorrain, Gaspre Dughet oder Poussin und Salvator Rosa; dann haben sich besonders Niederländische Meister in ihr ausgezeichnet. Ruisdael, Berghem, Backhuysen, Vernet ꝛc.

[1]) Ehe wir weiter gehen, muß ich hier eine Bemerkung über die **Gartenkunst** einschalten, welche von vielen neueren Theoretikern als eine eigne unter den schönen Künsten aufgeführt wird. Diesen Rang und diese Wichtigkeit kann ich ihr aber aus folgenden Gründen nicht zugestehen. Die Gartenkunst wird nämlich entweder nach einem architektonischen, oder nach einem landschaftlich pittoresken Prinzip ausgeübt. Das erste war von jeher unter den meisten Nationen Sitte, das zweyte ist auch sonst wohl vorgekommen, und selbst bey außer-Europäischen Völkern; in Europa ist es besonders von den Engländern, etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts cultivirt, und viel Aufhebens davon gemacht, auch viel Bücher über diese Kunst geschrieben worden. [44 c] Die Alten (nämlich die Classischen Alten) betrachteten einen zum Ergötzen angelegten Garten, als einen Theil der Wohnung, die dadurch nur gleichsam unter freyem Himmel fortgesetzt ward. Es war daher zweckmäßig daß sie zuvörderst auf Sauberkeit und Bequemlichkeit, und bey der Auszierung auf symmetrische Regelmäßigkeit gingen. Dergleichen Gärten waren dann sehr klein, oft von den Häusern eingeschlossen, und sollten nichts weiter leisten als was man mit Blumen und Stauden im Zimmer bezweckt, nämlich den Genuß frischer Vegetation gewähren, ohne daß man sie auswärts zu suchen brauchte. Deswegen wurde auch besonders für Kühlung und Schatten gesorgt, das erste mit durch Wasserbecken, in welche künstliche Quellen hineinsprudelten, u. dergl. In eben diesem Sinne waren nun auch im Ganzen die Gärten der Neueren angelegt, nur daß zuweilen bey großer Ausdehnung solcher die für Fürsten angelegt wurden, an die Stelle beschränkter Nettigkeit eine ausgedehnte todte Pracht trat, wie es bey vielen von Le Notre und in seinem Geschmack angelegten der Fall ist; daß zuweilen mehr Fantasterey hinzukam, z. B. das Spiel mit Bäumen, die in künstliche Figuren ausgeschnitzt sind (welches jedoch die Römer schon gekannt zu haben scheinen); daß die Natur [44 d] des Landes ungünstig einge-

[1]) Siebzehnte Stunde.

wirkt, wie in Holland wo man meistens nur stehendes Wasser haben und es in manchen Gegenden nicht los werden konnte; oder daß die Sauberkeit in lächerliche Pedanterey übergegangen, wie ebenfalls bey den Holländern geschehen ist. Dieß sind zufällige Fehler, sonst aber läßt sich nicht absehen, warum, wenn einmal ein Garten wie ein Ganzes von bewohnbaren Gängen und Zimmern betrachtet wird, die graden regelmäßigen Alleen, die geschnittnen Heckenwände, die terrassirten Partien, die Blumenstücke und Parterre, wo Rasen und allerley Blumen, wie im Zimmer ein künstlich gewirkter Teppich, den Boden mit symmetrischen Figuren und bunten Farben schmücken müssen. Die Bassins mit ruhigem klarem Wasser angefüllt sind die Spiegel dieser offnen Gartenzimmer: und warum sollten sie nicht eben so wohl wie die in den wirklichen Zimmern mit mathematischer Genauigkeit ausgeschnitten und symmetrisch mit Bäumen und Hecken eingefaßt seyn. Da das Ganze architektonisch gedacht war, so konnte es sich sehr gut an den Plan eines Hauptgebäudes anfügen, und wiederum Nebengebäude, z. B. Portico's und Pavillons, kleine Lusthäuser oder Gezelte in sich aufnehmen. Auch schmückte [44e] man es, wie die Wohnhäuser selbst, gern mit Kunstwerken, und stellte an schicklichen Orten, ebenfalls symmetrisch, Statuen auf. Daß diese in so vielen neueren Gärten, weil man sie in Menge haben wollte und doch keine Meisterwerke herbeyschaffen konnte, oft erbärmlich schlecht waren, thut der Güte der Intention keinen Eintrag. Auch die bey völliger Einsamkeit freylich todt scheinende Weitläuftigkeit mancher französischen Gärten läßt sich vertheidigen; wenn sie für den öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, und bey einem Feste sich mit zahlreichen Schaaren Volk anfüllen, so geben sie einen prächtigen Anblick.

Warum hat man sie denn nun in neueren Zeiten so gar unerfreulich und abgeschmackt finden wollen? Unstreitig rührt es daher, daß der Sinn für die Schönheiten der freyen landschaftlichen Natur mehr geweckt war, und daß man nun diese in solchen Anlagen vermißte. Auch der, in den übrigen Künsten ebenfalls einreißende Grundsatz der Natürlichkeit, an

welchem unser Zeitalter noch laborirt, scheint dabey großen Einfluß gehabt zu haben. Die Gegenstände, an welchen jene Gartenkunst ihre architektonische Symmetrie durchführen wollte, gehören zur lebendigen vegetirenden Natur, und da konnte es ohne auffallenden Zwang nicht abgehn, gegen [44f] den sich diese immerfort zu sträuben schien, und aus den vorgeschriebnen Formen herauswuchs. Allein im Grunde, sobald der Mensch sich etwas aus der Natur als Material eines Werkes nimmt, ist er berechtigt, es mit Willkühr zu behandeln, es habe nun ein unserm Sinne erkennbares Leben oder nicht. Es geschmackwidrig zu finden, daß man den Bäumen und Stauden, in Spalieren, Hecken und Lauben nicht ihren natürlichen Wuchs läßt, ist daher nicht viel anders, als wenn man ein Gebäude deswegen tadelte, weil es nicht aus natürlichen Felsenstücken, sondern aus behauenen Steinen zusammengefügt ist. Sogar die Willkühr recht sichtbar an dem Naturprodukt ausgedrückt zu sehen, kann einen gewissen fantastischen Reiz haben, wie z. B. die Figuren von Thieren und andern Dingen, die Pyramiden und Schnörkel, worin die Taxusbäume ausgeschnitten sind. Es sind die Arabesken der Gartenkunst: und warum sollten sie da nicht eben so wohl geduldet werden, wie in der Baukunst unter den Verzierungen. Eben daher scheint auch, außer dem an sich schönen Schauspiel, der große Reiz der Springbrunnen zu rühren, indem das träge Element gegen seine Natur genöthigt wird in die Höhe zu steigen, und frey in der Luft zu spielen.

[44g] Die Ansprüche der alten Gärten waren eigentlich weit bescheidner: man wollte sie bewohnen, die Gesellschaft genießen oder sich anderweitig ergötzen, und verlangte während dessen nur eine heitre angenehme Umgebung, die eben so wenig wie das Ameublement in einem Zimmer die ganze Aufmerksamkeit auf sich lenken sollte. Die Englische Gartenkunst hob einen Theil der Bequemlichkeit auf, denn unstreitig sind geschlungne, Berg auf und Berg unter gehende Gänge, mit häufig unterbrochnem Schatten u. s. w. nicht so zweckmäßig als grade geebnete Alleen mit Hecken zur Seite, um darin im Gespräch, lesend oder sonst beschäftigt auf und ab zu gehen.

Sie mußte also etwas andres höheres an die Stelle setzen und sie unternahm es, den Geist durch interessante Darstellungen anzuziehen, das Gemüth durch den Anblick landschaftlicher Szenen zu gewissen Eindrücken zu stimmen und zu erheben. Wer wollte läugnen, daß ihr dieß in gewissem Maße gelungen ist? Ihre Ausartungen haben nur daher gerührt, daß sie ihre wahren Gränzen nicht kannte, theils in Ansehung des Grades, in welchem es ihr verstattet ist, den Einfluß menschlicher Kunst auf die Natur in ihren Anlagen verbergen zu wollen, theils in der Wahl dessen, was sie der Natur nachzubilden unternehmen darf.

[44[h]] Was das erste betrifft, so haben die verkehrten Kunstmaximen der Natürlichkeit und Täuschung zu großen Abgeschmacktheiten verleitet, die Goethe in seiner Rede des Hofgärtners in der Unterwelt äußerst launig und anschaulich schildert. Man hat seine Gartengäste durch Dorn und Disteln waten, sie über Stock und Steine rennen lassen, um ihnen recht überzeugend den Glauben beyzubringen, sie befinden sich mitten im Schooße der freyen von menschlichen Händen unangetasteten Natur, welches wiederum nur aus einer empfindsamen Ansicht der Cultur für eine so große Glückseligkeit geachtet ward, indem man diese für einen ewigen Zwang und die Mutter alles Übels erklärte, und mit Sehnsucht nach der unmöglichen Rückkehr zur Natur, oder was hier einerley bedeutete, zur Wildheit verlangte. Diesen Ton hat besonders Rousseau angegeben, und er ist unläugbar einer von denen, welche den in der neueren Gartenkunst sich offenbarenden Hang bestimmen halfen, wiewohl sie schon vor ihm ihren Anfang genommen; wie wir denn auch in so vielen Gärten durch die Ermenonvillesche Pappelinsel an Rousseau erinnert werden. — Geht man mit der wilden Natürlichkeit in den Gärten einmal so [45[a]] weit, so sollte man dann auch keine bequemen Landhäuser in ihrer Nähe haben, die ja ganz auffallend ein Produkt der leidigen Cultur sind; in der That hat man in dergleichen häufig statt bequemer Pavillons künstlich wilde Grotten, troglodytische Höhlen, höchstens Bauerhütten angebracht, worin man gar nicht von den Nachtheilen der übermäßigen

Cultur heimgesucht wird. — Bleibt man aber mit diesem Punkt innerhalb vernünftiger Gränzen, so wird die menschliche Pflege in den gangbaren Partien eines Englischen Gartens immer noch sichtbar genug werden müssen, und man hat gar keine Ursache, die ältere Gartenkunst deswegen zu verspotten, daß sie aus ihrem Fleiße kein Geheimniß macht, sondern ihn vielmehr wohlgefällig an den Tag legt.

Ferner können der landschaftlichen Darstellung durch Gartenkunst nur milde und anmuthige Naturszenen gelingen: sanfte Anhöhen und Senkungen, schöne Wiesen und Kornfelder, vielfärbiges und im Blätterschlage und Wuchs mannichfaltiges Gebüsch, und dann wieder einfache Baumpartien mag sie zu einem harmonischen Effekt zusammenstellen; dieß sind aber alles nur landschaftliche Miniaturen. Bey jedem Bestreben nach höheren Schönheiten offenbart sich die große Abhängig-[45b] keit und Dürftigkeit des Vermögens: denn es kann durchaus nicht anders damit gelingen, als wenn etwas schon vor den Kunstanlagen vorhandnes benutzt wird; nicht einmal einen rauschenden Kieselbach wird man ohne das erkünsteln. Will man überhaupt die Natur in ihren erhabnen, furchtbaren Schauspielen bewundern, so möchte es auf alle Weise rathsamer seyn, zu ihr hinzugehn, als sie zu sich herkommen zu lassen. Wozu frommt es, dasjenige was in ganz andern Massen, mit gewaltig ergreifender Wahrheit vorhanden ist, winzig mit ohnmächtigen Kräften nachzuäffen, da hier die Wirklichkeit der zur Darstellung gebrauchten Mittel durchaus die Foderung der gleichen Größe gegenwärtig erhält? Solche nachgemachte Wasserfälle, mühsam aufgehäufte Felsen und Vulkane, Ruinen, unterirdische Höhlen, können höchstens nur Menschen ergötzen, welche dergleichen nie in der Natur gesehen; jedem andern müssen sie im höchsten Grade läppisch und kindisch vorkommen; und sie sind in dieser Hinsicht wohl die statt Blumen mit Porcelanscherben und Muscheln ausgelegten Beete in alten Holländischen Gärten werth.

[45c] Die Englische Gartenkunst ist also eine Landschaftmahlerey mit wirklichen Naturgegenständen, die zwar gefällige Darstellungen hervorbringen, aber aus eben diesem Grunde

sie nie völlig von der Natur ablösen kann, um sie zu reinen Kunstwerken in sich zu vollenden. Die Benutzung der Prospekte außerhalb des Gartens, die also ganz ohne ihr Zuthun vorhanden sind, spielt anerkanntermaßen eine große Rolle in ihr; weswegen auch Walpole die Erfindung der vertieften Einhegung mit Recht als entscheidend für sie betrachtet. Ferner kann der Gartenanleger die Punkte auf welchen seine Gemählde gesehen werden sollen, durch Gänge und Ruheplätze einigermaßen bestimmen, und den Zuschauer, dem er sie zuvor verbirgt auf einmal damit überraschen; aber die Beleuchtung hängt nicht von ihm ab, noch auch die zum Landschaftsgemählde gehörigen Farben der Luft und Wolken: sie wechseln und können einmal günstig ein andermal ungünstig ausfallen. So entkleiden auch die rauhen Jahrszeiten sein Werk jährlich alles Schmuckes, womit es erst der Frühling wieder begaben muß; die Bäume und Stauden wachsen fort und können dadurch sein Bild verschönern [45[d]] aber auch verderben, so daß er ihnen Einhalt thun, und immer wieder in den der Natur angethanen Zwang zurückfallen muß, den er an dem architektonischen Gartenbaue verwirft. Ich möchte die Mahlerey der Gartenszenen mit den transparenten Mondscheinlandschaften vergleichen, die zwar ein sinnreiches Spiel sind und bis zu einer hohen Vollkommenheit getrieben werden können, jedoch wegen der optischen Vorkehrung und Täuschung, die sie zu ihrem Effekt bedürfen, nicht für selbständige Kunstwerke zu achten sind. Diese unauflösliche Verwebung von Natur und Kunst konnte, wie es scheint, nur in einem Zeitalter so außerordentliches Glück machen, wo man die Nothwendigkeit der strengen Sonderung von beyden in ihren ewigen Gränzen nicht gehörig anerkannte. — Schwerlich kann auch Gartenkunst zum Vortheil der Landschaftmahlerey gedeihen, und die Hoffnung, welche Walpole für die Ausbildung dieses Kunstzweiges in England von den herrlichen Englischen Gärten äußert, hat sich bis jetzt keinesweges bestätigt. [Anmerkung über die Holländischen Mahler unter dürftiger Natur und steifem Gartengeschmack ausgebildet. Siehe Athenäums-Fragmente.] Umgekehrt würde die Gartenkunst ohne die vorgängige Voll-

endung der Landschaftmahlerey niemals so entstanden seyn; die großen Mahler waren die Meister und Lehrer [45e] der Gartenanleger: und wann es Gärten giebt, die frey von Unschicklichkeiten und kleinlicher Manier landschaftliche Szenen in einer edlen, freyen, harmonischen Manier darstellen, so kann man behaupten, daß eigentlich Claude Lorrain und Gaspre Poussin, Ruysdael, Swaneveld und andre ihre Schöpfer waren.

Wir gehen in der Reihe der mahlerischen Gattungen nun weiter zum Porträt. Wie dieß im gemeinen Leben der gangbarste, beliebteste Kunstzweig ist, und der oft allein dem Künstler den nothdürftigen Unterhalt verschaffen muß, so ist er dagegen von den Theoristen oft unbillig zurückgesetzt worden. Manche haben es gar vom Gebiete der eigentlich schönen, freyen und schaffenden Kunst ausschließen wollen, weil es ja eine bestimmte Wirklichkeit nachahme. Das ist gerade so, als ob man die Sonette und Canzonen des Petrarca nicht für Poesie wollte gelten lassen, weil er eine wirklich vorhandne Laura darin besang, der er sein Leben in wahrer, nicht erdichteter Liebe widmete; oder als ob Shakespeare's historische Dramen keine dichterischen Compositionen wären, weil er sich darin genau an die Geschichte band. Wenn man nicht zugiebt, daß der Geist etwas von außen her in sich aufgenommenes, ohne sein Wesen aufzuheben, zu einer künstlerischen Erscheinung umgeschaffen als ursprünglich [45f] aus sich hervorgehen lassen kann: so begreift man überhaupt noch nichts vom Wesen der Poesie und Kunst. Das Porträt ist vielmehr die Grundlage und der Prüfstein des historischen Gemähldes; es sollen ja keine Fantome gemahlt werden, sondern Realität der Gestalten ist die wesentlichste Bedingung dazu, und diese kann nur erreicht werden, indem man die Natur im einzelnen zu Rathe zieht, und genau nach ihr studirt, welches nichts andres als porträtiren heißt. Man hat wohl behauptet, es habe vortreffliche Historien-Mahler gegeben, die nicht zu einem guten getroffenen Porträt im Stande waren: ich glaube aber, wenn sie jenen Ruhm wirklich und nicht bloß durch eine blendende Manier verdienten, so werden ihre

Porträte nur allzu gut gewesen seyn, um dem großen Haufen zu gefallen. Die größten Historienmahler, ein Lionardo da Vinci, Raphael, Tizian haben sich auch als wunderwürdige Meister im Porträt gezeigt.

Freylich so wie die Porträte im gemeinen Leben meistens gesucht und gefertigt werden, kann man sie nicht schelten, daß die Kunst in ihnen übertrieben werde, sie sind der pure Naturalismus. Mit Verzichtleistung auf alle übrigen Kunstfoderungen der Zeichnung, des Helldunkels, des Colorits begnügt man [45g] sich mit einer rohen Ähnlichkeit. Man hält es für den höchsten Ruhm eines Porträtmahlers diese aufhaschen zu können, ohne zu bedenken, daß sie sich schon in den gekritzelten Fratzen eines Kindes, das sonst nur aufmerksam ist, und einiges Talent hat, finden mag. Und was ist diese Ähnlichkeit, welche die meisten allein zu sehen wissen? Es sind Merkzeichen, zum Wiedererkennen eines Individuums dienlich, dem wahren Wesen desselben aber so zufällig als die Frisur, die Perücke oder der Rock, die es trägt. Sehr oft wird sie auch durch Verstärkung dessen, was schon an dem Original abweichend, unproportionirt und bizarr ist, mit Einem Wort durch Caricatur, erreicht. Das beliebte Schmeicheln und Verschönern auf der andern Seite ist gewöhnlich mit einer geleckten und verblasenen Manier verbunden, und besteht in einer Verwaschung und Abglättung aller charakteristischen Züge, so daß nichts als eine angenehme Nullität zurückbleibt. Freylich ist der Verlust bey vielen Gesichtern, die sich schon an sich dahin neigen, so gar groß nicht; sie sind unbedeutende Gegenstände selbst für die bessere Kunst, denn der Künstler kann ihnen nicht geben, was sie einmal nicht haben. Da so viele Menschen in ihrem Innern nichts anders als ein beständiges [45h] Stillleben sind, ein zufälliges Beysammen von todten Objecten: so ist es nicht zu ändern, daß sie auch in der Abbildung mit der leeren Flachheit des Stilllebens erscheinen.

Ein ächt künstlerisches Porträt kann nur dadurch zu Wege gebracht werden, daß die Physiognomie verstanden und von innen heraus in ihrer Einheit gleichsam reconstruirt wird;

daß die Intentionen der Natur und was das Individuum mit Freyheit aus sich gemacht, dargelegt, und mit Absonderung der störenden Zufälligkeiten die charakteristischen Züge bestimmt, jedoch ohne Übertreibung hervorgehoben werden. Darin, und nicht in einer unreellen, willkührlichen Verschönerung und Veredlung, besteht die wahre Idealität, die auch von einem Porträt gefodert werden darf. Von einem in diesem Sinne gelungenen Porträt kann man ohne Paradoxie sagen, daß es dem Menschen ähnlicher sehn wird, als er sich selbst. — Man gebe wohl Acht, daß der Mahler den Kopf nur in Einer Wendung, mit einer einzigen Miene abbilden kann, daß er also den Ersatz der regen Beweglichkeit, und des Spiels der Physiognomie, wodurch sie sich successiv entfaltet auf einer andern Seite suchen muß, und wenn er nicht auf erlaubte Weise Dollmetscher der Natur wäre, gar zu sehr gegen sie zurück stehen würde.

[46[a]] Man sieht demnach, daß das Porträt nothwendig auf Charakterdarstellung geht, welche das Element des historischen Gemähldes ist. Ein Charakter kann nun durch eine angemessene Handlung noch besser entfaltet werden: und auch in so fern zeigt diese Gattung ihre Tendenz zur höchsten, welche dramatisch darstellt. Indessen muß sie sich dabey wohl hüten, die Gränzen zu überschreiten. Die Handlung einer bloßen Büste oder halben Figur darf keine andre seyn, als eine nachdenkende oder heitre, rüstige oder sanfte, ernste oder lächelnde Miene. Alles gewaltsame und heftige in Stellung, Gebehrde, Ausdruck ist am unrechten Ort: theils weil die Handlung hier dem Charakter ganz und gar untergeordnet seyn muß, da eine solche das vorübergehende und einseitige allzusehr fixirt, theils weil sie immer auf etwas nicht mit dargestelltes hinausweiset, und also die Betrachtung unbefriedigt bleibt. Selbst wo mehre Porträt-Figuren zusammen gruppirt sind, dürfen sie nur ein ruhiges geselliges Verhältniß ausdrücken, sonst würden sie aufhören Porträte zu seyn. Auch tritt bey dem Porträt schon die Frage über das Kostum, dessen Wichtigkeit und Nöthigkeit ein, die sich beym historischen Gemählde unter umfassenderen [46[b]] Gesichtspunkten erneuert.

Ich möchte dasjenige Kostum, welches in der Kunst gültig ist, hier vorläufig als die charakteristische Äußerlichkeit definiren. Der Künstler wird also immer darauf zu achten haben, in wie fern die Mode eines Zeitalters in Kleidertrachten, Putz und Geräthe, und dann die speziellen Angewöhnungen einer bestimmten Person darin, wahrhaft charakteristisch sind. Dieß werden sie aber immer seyn, wenn der Charakter ein realistischer, prosaischer und beschränkter ist, denn ein solcher ist immer in seiner Umgebung befangen; weswegen alsdann die treueste Beobachtung anzurathen. Ist es hingegen ein freyer, poetischer, zuweilen ans Fantastische gränzender Charakter, z. B. der eines Dichters, Künstlers, Philosophen, kriegerischen Helden, so wird es erlaubt seyn, dem gemäß, von dem wirklichen Kostum abzuweichen, ja es ganz zu vernichten und ihm ein artistisches zu substituiren. Unsre modernen schmeichelnden Mahler sind auch sehr lose und locker mit dem Kostum umgegangen, sie haben sich für ihre Porträte gewisse conventionelle Trachten erfunden, bis jetzt, wenigstens bey Frauenbildern, die mehr an die Gestalt sich anschließenden Kleider und Griechischer Kopfputz sie der Mühe überhoben haben. Zu ihrer übrigen Charakterlosigkeit kam noch dieß [**46**c] neue Elend hinzu, daß sie Charaktere durchaus zu poetischen erhöhen wollten, die nun einmal von Grund aus prosaisch waren; daß sie Frauen, die sich vielleicht um nichts als ihre Wirthschaft bekümmerten zu Schönen machten, welche bloß im Bewußtseyn ihrer Reize athmeten und lebten, oder sie gar in Grazien und Nymphen umwandelten. Freylich sind ihnen in diesem Punkte auch zuweilen starke Zumuthungen gemacht worden, und die große Steifheit und Geschmacklosigkeit der Trachten in manchen Zeitaltern muß sie entschuldigen. Indessen werden sie doch durch die einfältige Weisheit älterer Meister, eines Holbein, ja noch eines Vandyk, Franz Hals, van der Helst, Lievens und andrer Niederländer beschämt, welche mit stiller Liebe, ohne fratzenhafte Prätension auf das idealische nachbildeten, was sie vor sich sahen, und deren Bilder dadurch bey veränderten Sitten an Werth nicht nur nicht verloren sondern gewonnen haben, indem sie uns mit

der Person zugleich den Geist der Zeit, worin sie lebte, vergegenwärtigen. Zwar ist dieß auf gewisse Weise ein naives Verdienst, und sie waren historischer in ihren Porträten, als sie selbst wußten. Doch haben [46d] sie unstreitig das bedeutende und zum Charakter passende klar herausgefühlt; auch waren sie in der Wahl der Handlungen für ihre Personen weit glücklicher, die Frömmigkeit und Einfalt des Zeitalters ging darin über und zeigt uns in den damaligen Familiengemählden, Menschen denen ernste Zucht etwas galt, und die in ruhiger Sammlung des Geistes lebten, da die aus den späteren Zeiten, seit die Französischen Sitten herrschend geworden sind, der Nachwelt nach ihren Bildnissen beurtheilt leider geziert, zerstreut, frivol und anmaßend erscheinen werden.

Durch alles bisherige glaube ich dargethan zu haben, daß das Porträt in seiner höchsten Bedeutsamkeit, ganz an das *historische Gemählde* gränzt, zu dessen Betrachtung wir jetzt übergehen wollen.

[1])Die Benennung dieser Gattung ist häufig als unschicklich angefochten worden; ich habe selbst einmal zum Scherze den Vorschlag gethan, sie abzuschaffen, und wenn der Geschmack der Engländer in der Mahlerey mehr überhand nehmen sollte, dafür den Namen theatralisches Gemählde einzuführen. Indessen ist jener doch gewiß nicht ohne [46e] Grund aufgekommen, und vielleicht kann uns die Betrachtung des Beywortes historisch zu einem vortheilhaften Gesichtspunkte hinleiten.

Ein historisches Gemählde ist anerkannter Maßen ein solches, auf welchen mehre Personen in Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen und mit einander dargestellt sind. Und zwar wird dabey noch ein gewisser Grad von Ernst und Würde sowohl im Charakter der Einzelnen, als in dem was alle zusammen vornehmen, erfodert. Sind Personen aus dem alltäglichen Leben in gemeiner prosaischer Umgebung und dem angemeßnen Handlungen vorgestellt, so ist es kein Historien-Bild sondern es entsteht daraus das Gesellschaftsstück, oder die sogenannte Bambocciate, wovon nachher.

---

[1]) Achzehnte Stunde.

Die in der großen Composition menschlicher Figuren dargestellte Handlung oder Beziehung, kann nun entweder allgemein gemeynt seyn, d. h. etwas bedeuten was aus der menschlichen Natur überhaupt herfließt, was sich daher im Leben immerfort wiederhohlt und erneuert, und durch sich selbst ohne weiteres verständlich ist; oder aber sie soll uns bestimmte Personen in einer Situation, die als wirklich vorgefallen gedacht wird, vergegenwärtigen. Jene erste Gattung kann nicht die zahlreichste seyn, denn soll sie nicht in Darstellung gemeiner Lebensszenen [46f] übergehen, so wird in die Figuren und ihr Thun etwas symbolisches gelegt werden müssen, sie werden eine Seite der menschlichen Natur und des Lebens anschaulich bezeichnen. Von dieser Art ist die Vorstellung welche man eine Carità zu nennen pflegt, eine weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Arme und im Schooß und ein paar andern um sich her, als Symbol der umfassenden mütterlichen Pflege und Sorgfalt. Dahin gehört die Composition vom Leonardo, welche heißt: eine weibliche Figur die geschmückt und selbstgefällig Blumen in der Hand hält um sich damit zu putzen, und eine andre, eigentlich schönere, aber schlicht gekleidet und von verständigem Ausdruck, die ihr darüber zuredet und sie zur Besonnenheit zu bringen sucht. Nehmt die hohe edle Allgemeinheit weg, charakterisirt greller, individualisirt willkührlicher, so verliert es die symbolische Bedeutung und wird eine Szene aus dem alltäglichen Leben; geht noch weiter, gebt der Sache eine etwas komische Wendung, so stellt es eine Wärterin oder Tante vor, welche dem jungen Fräulein herrechnet, wie theuer der unnütze Putz ist und wie schlecht er zu einem soliden Freyer verhilft: mit einem Wort, es ist alsdann eine Bambocciate. — Zu dieser Art gehören auch Raphaels Gemählde der Parnaß und die Schule von Athen, weil jenes eine allgemeine Darstellung der poetischen, [46g] diese der philosophischen Anlage in der menschlichen Natur seyn soll, wiewohl um sie zur Anschauung zu bringen theils mythologische theils historische Figuren zu Hülfe genommen sind; allein ihre Zusammenstellung ist ganz symbolisch. Viele sich ursprünglich aus einer bestimmten

Religion herschreibende Darstellungen können wieder in jene Gattung übergehen: ihre Fähigkeit dazu beweist eben ihre bedeutsamste Vollendung. So ist Maria, wo nicht die göttliche Majestät das vorwaltende in ihr seyn soll, das Bild der reinen Weiblichkeit, sie vereinigt im Geist und in der Gesinnung, was, materiell betrachtet nur in verschiednen Epochen des Lebens Statt finden kann, Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit; Maria Magdalena hingegen ist das Bild der Reue über gemisbrauchte Jugend und Schönheit. Beyde Vorstellungen würden verständlich seyn, auch ohne alle Bekanntschaft mit dem katholischen Christenthum. Fügt zu der Gruppe der Mutter Gottes mit dem Kinde den kleinen Johannes hinzu, schon mit dem Kreuz in der Hand und einem Felle bekleidet, so wird es ein eigentlich historisches Bild, denn dieses feurige Bestreben des andern Knaben zu dem kleinen Jesus hin, hat etwas mehr in sich als bloß ein kindliches Spiel: es ist ein mystischer Akt, der nur aus dem in der Religion geoffenbarten Verhältniß der beyden Personen begriffen werden kann. — So ließen sich auch manche Beyspiele von rein symbolischen Darstellungen [46h] der alten Mythologie geben, und die Gränzen angeben, wo man sie erst historisch kennen lernen muß um sie zu verstehen.

Das symbolische Bild wird also uneigentlich unter dem Namen des historischen mitbegriffen. Dieser letzte ist aber für die zweyte bey weitem umfassendere Hälfte der Gattung allerdings passend. Denn Historie heißt überhaupt Kenntniß von Thatsachen; diese mögen nun wirklich vorgefallen, oder nur erdichtet seyn und zu einer gewissen Mythologie oder auch zur Erfindung in einem einzelnen Gedicht gehören, so geht man dabey immer auf eine individuelle Bestimmung aus: indem man sie vor die Anschauung bringt, behandelt man sie als wahre Thatsachen. Es fragt sich nun, wie es möglich ist, diese oder jene Geschichte zu mahlen, so daß sie für das, was sie ist, erkannt werde. Die bestimmten Individuen, welche dabey interessirt sind, könnten wir nur dann in der Abbildung wieder erkennen, wenn wir sie gesehen hätten; sie haben aber vielleicht vor langen Zeiten gelebt, der Mahler

kann uns keineswegs ihre wahre Gestalt wiedergeben, sondern muß diese aus der Idee neu schaffen. Wenn nicht ein Ideal der Personen oder etwas dem sich annäherndes Statt findet, wie z. B. von den heidnischen Göttern, und in der christlichen Religion vom [47a] Heilande, der Maria, einigen Heiligen und Aposteln [ein Behelf in Ermangelung dessen sind oft die beständigen aber für die bedeutende Darstellung bloß conventionellen Attribute gewesen], so kann der Mahler nur in Gestalt und Tracht charakterisiren, und damit wird er nie vollkommen bis zum Individuellen gelangen. Wer kann uns einen Alexander, wenn es kein Bildniß von ihm gäbe, so mahlen, daß jeder gleich sagen müßte: so kann nur dieser alte Held und kein andrer ausgesehen haben? Um die Hauptpersonen des historischen Bildes für das, was sie seyn sollen, zu erkennen, wird also meistens die Geschichte, in welche sie verflochten sind, zu Hülfe kommen müssen. Von dieser kann der Mahler uns nun nur einen einzigen Moment geben. Er wähle diesen noch so glücklich, so unzweydeutig, so prägnant und vielsagend für das vorhergehende und folgende, so wird es dennoch fast unmöglich seyn, wenn die Geschichte einigermaßen complizirt ist, daß der Betrachter sie daraus vollständig errathe und begreife. Der Mahler setzt also nothwendig vorläufige Bekanntschaft mit der dargestellten historischen Thatsache voraus. Irgend ein Zug, irgend ein Umstand auf dem Bilde bringt ihm sogleich in die Gedanken, daß diese oder jene Geschichte gemeynt seyn müsse; und dieses erste allgemeine Errathen hilft ihm nun wieder, das Bild im einzelnen zu verstehen: er erkennt die [47b] Personen, in ihren Handlungen (wenn sie anders gut geschildert sind) bleibt ihm nichts mehr zweydeutig, er sieht mit welchen besondern Nebenbestimmungen der Mahler sich die gegebne Thatsache gedacht, wie er sein dichterisches Recht an ihr gebraucht hat.

Wenn sich dieß nicht so verhielte, so würde in der That das Historienmahlen das mühsamste und mislichste Unternehmen seyn, wobey durchaus nicht an ein vollständiges Gelingen zu denken wäre. So viele bey einer nicht ganz materiellen Handlung eintretende Verhältnisse der Personen

zu einander können nur dramatisch, durch Dialog in ihr gehöriges Licht gesetzt werden; die Figuren des Mahlers aber sind eine stumme Gesellschaft. Schon durch eine pantomimische Vorstellung ist es schwer, eine etwas verwickelte Geschichte mit allen Umständen ins klare zu setzen, und doch nimmt man dabey willkührliche Zeichen statt der Worte zu Hülfe, deren sich die Mahlerey gänzlich enthalten muß, weil sie nicht Gebehrden-Schauspieler (Pantomimen) sondern Menschen darzustellen hat, welche zugleich durch Worte und durch natürliche Gebehrden sprechen. In der Pantomime findet doch aber ein Fortschritt Statt, die gemahlten Figuren haben nur einen Schein der Bewegung, und bleiben ewig stehen, wie sie [47 c] einmal gestellt sind. Wie sollte also ein einziger stummer Moment hinreichen, den ganz ununterrichteten über eine Geschichte zu verständigen, die nicht etwa eine gewöhnliche sich täglich erneuernde Lebens-Szene, sondern nur Einmal mit gerade diesen Umständen vorgefallen ist. Die ältesten Mahler der neueren Kunst haben diesen Mangel wohl gefühlt, und in ihrer liebenswürdigen Einfalt kein Bedenken getragen ihn auf dem Bilde selbst anzuerkennen, indem sie den Figuren Zettel aus dem Munde gehen ließen, worauf geschrieben stand, was sie sagen sollten. Etwas ähnliches haben auch die ältesten Griechischen Mahler gethan, indem sie die Namen der vorgestellten Götter oder Helden darunter schrieben. Dieß ist noch lange nicht so lächerlich und verwerflich wie das Verfahren jenes Mahlers von Ubeda, dessen Cervantes erwähnt, wiewohl es bey höherer Ausbildung billig weggeblieben ist; denn es ist immer eine fremde Einmischung, man will in dem Kunstwerke selbst nicht an die einmal anerkannte Unzulänglichkeit der Mittel erinnert und im Genusse gestört werden. Personen, welche der Mahler nicht mehr charakteristisch zu unterscheiden weiß, dürfen ohne Schaden der Geschichte collectiv betrachtet werden; [47 d] und man verlangt die bey dem Vorfalle gesprochnen Worte nicht genauer zu wissen, als sie sich aus den Gebehrden errathen lassen.

Ich habe diesen Satz, daß der Mahler allerdings Bekanntschaft mit der Geschichte voraussetzen müsse und dürfe,

mit Fleiß deswegen weitläuftiger erörtert, weil neuerdings in den Propyläen [1. St. S. 21.] die Regel aufgestellt worden ist, ein Werk der bildenden Kunst müsse sich selbst ganz aussprechen; welche mir irrig zu seyn und eine Menge falsche Maximen über die Wahl erlaubter Gegenstände und ihre Behandlungsart erzeugen zu müssen scheint. — Daß ein einzelnes Gemählde eine Geschichte meistens nur sehr unvollständig erzählen kann, hat man dabey wohl eingesehen, und daher den Begriff eines Cyklus historischer Darstellung, einer Reihe von Bildern, die verschiedne Momente einer zusammenhängenden Geschichte fixiren, gleich daneben aufgestellt. Wir wollen gern zugeben, daß sich dergleichen Cyklen sowohl in der antiken Kunst, als von den vortrefflichsten neueren Künstlern, z. B. Raphael, vorfinden. Allein haben diese damit wohl eine Erweiterung des Kunstgebiets bezweckt, dergestalt daß die Succession, welche nach der Natur der bildenden Kunst von ihr ausgeschlossen ist, gewisser- [47c] maßen wieder in sie aufgenommen würde, und die ganze Reihe nur ein einziges Kunstwerk ausmachen sollte? Gewiß nicht, sondern sie stellten dergleichen zusammen, weil jedes historische Bild eine Erinnerung an die Geschichte fodert, und wenn diese durch das erste in der Reihe lebhaft geweckt ist, der Betrachter bey den folgenden um desto leichter und bestimmter auf die Intentionen des Künstlers geleitet werden wird. Als fortgehende Darstellung angesehen, wird der Cyklus immer äußerst lückenhaft und fragmentarisch erscheinen müssen; um das zwischen zwey Bildern vorgefallene vollständig aus ihnen schließen zu können, würde eine Unzahl von Bildern erfoderlich seyn, welche wiederum ermüdend und unersprießlich ausfallen müßte. Will man diese aber nicht daran wenden, so werden bey diesem cyklischen Wesen sowohl dem Künstler als dem Betrachter die bekannten Sieben-Meilen-Stiefel gute Dienste leisten.

Ältere Mahler haben, wenn man zum Verständniß einer Darstellung durchaus an etwas vorhergegangnes erinnert werden mußte, kein Bedenken getragen frühere Momente der Geschichte im Hintergrunde anzubringen, und den Helden derselben auf Einem Bilde mehrmals vorkommen zu lassen.

[47 f] Unsere neueren Kunstrichter tadeln zwar diese Vermischung des Successiven und Simultanen sehr hart, und dringen strenge auf Einheit des Moments: allein ich glaube daß dieß Verfahren, mit der gehörigen Einsicht und Mäßigung angewandt, gar nicht zu verwerfen ist, daß sich sogar viel dafür sagen läßt. Jene vorbereitenden Szenen im Hintergrunde sollen ja keine vollständigen Darstellungen sondern nur Andeutungen seyn, gleichsam Erinnerungen an das Vergangene neben der Gegenwart; die Entfernung im Raume, macht durch Verkleinerung und unbestimmtere schwächere Erscheinung der Gegenstände ähnliche Eindrücke wie die Entfernung in der Zeit: und so wird die Einheit des Moments doch eigentlich nicht aufgehoben.

Allein wie sich der Mahler auch stellen mag, er nehme zu Cyklischen Darstellungen seine Zuflucht, oder zu Erläuterungen der Haupthandlung durch vorhergehende auf demselben Bilde, so wird er immer demjenigen, welcher ohne alle vorgängige Kenntniß hinzutritt, viel zu rathen aufgeben. In der That, um Geschichten zu erfahren ist der bildende Künstler der untauglichste Lehrer, an den man sich wenden kann. Anschaulich machen, unauslöschlich [47 g] unsrer Fantasie in bestimmter Gestalt dasjenige einprägen, wovon wir eine allgemeine Notiz haben, das kann er; und dieß ist unstreitig etwas weit höheres als eine historische Mittheilung. Es ist ja nicht ein Interesse der Neugier, was uns zu ihm treibt, sondern wir wollen sehen, ob er die uns schon bekannte Geschichte gut erzählt hat, ob er uns zu würdigen Vorstellungen von ihr zu erheben weiß. Je besser wir alles darin liegende übersehen, desto mehr sind wir im Stande zu beurtheilen, was der schöpferischen Fantasie des Künstlers angehört.

Durch dieses Eingeständniß der Historien-Mahlerey, sich auf etwas schon anderweitig bekanntes beziehen zu wollen und zu müssen, wird auch ihre Unabhängigkeit und Selbständigkeit nicht im mindesten gefährdet. Alle nachbildende Kunst bezieht sich ja auf die Bekanntschaft mit ihren Vorbildern in der Natur. Für einen Menschen, der nie einen Baum gesehen hätte, wäre eine Landschaft, von Ruysdael z. B., eine un-

bekannte und nicht zu entziffernde Geschichte. Es kommt nur darauf an, daß die historische Notiz, welche der Mahler fodert, uns dergestalt geläufig geworden sey, daß wir sie fast mit zu den durch die Natur gegebnen Anschauungen und Begriffen zählen. Dieß wird der Fall seyn, wenn sie aus einer [47 h] lebendigen und gangbaren Mythologie entlehnt ist. Denn die Mythologie, deren Begriff ich bey der Poesie noch besonders erörtern werde, ist eine wahre Erweiterung unsrer Weltansicht, eine poetische Natur in der realen, was zu ihr gehört, ist, wiewohl es als Thatsache betrachtet wird, nie vergangen, sondern immer neu und gegenwärtig. Der Kreis der mythologischen Dichtungen kann fast unübersehbar weit seyn, so daß eine große Kenntniß dazu gehört, ihn ganz durchmessen zu haben; aber weil sich alles darin organisch gebildet und entfaltet hat, so erscheint auch das noch nicht bekannte daraus der Verwandtschaft wegen nicht fremd und wird mit Leichtigkeit aufgefaßt, so wie wir bey noch nicht gesehenen Naturgegenständen durch Analogie ungefähr die Classe zu bestimmen wissen, in welche sie gehören. — Mit Einem Wort, die Mythologie ist die eigentliche Welt des Historien-Mahlers, aus welcher er seine Darstellungen mit dem größten Vortheil entlehnen kann. Es wäre daher vielleicht gut, die große mahlerische Composition nur gleich in die symbolische und mythologische einzutheilen.

Die Griechischen Künstler haben dieß sehr wohl erkannt, und sich fast durchgängig innerhalb des mythologischen Kreises nicht nur, sondern noch eines bestimmteren artistischen Cyklus darin, gehalten, außer wenn das [48 a] Andenken historischer Thatsachen verewigt werden sollte, wie z. B. die Athener die Schlacht bey Marathon im Poecile mahlen ließen. In der christlichen Kirche hatte sich wieder aus den Geschichten des alten und neuen Testaments, und den Legenden der Heiligen und Märtyrer, eine von manchen Seiten für die Kunst nicht so günstige, jedoch in ihrem eignen, dem heidnischen entgegengesetzten, Charakter vollendete, reiche und mannichfaltige Mythologie gebildet, welche der wiederaufblühenden Kunst zum großen Vortheil gereichte; und den vortrefflichsten Meistern

fast ausschließend Beschäftigung gab. Die daher entspringende unendliche Wiederholung derselben Gegenstände ist oft als sehr nachtheilig gerügt worden, jedoch mit Unrecht: denn eben diese Bestimmtheit der Aufgaben, dieser Wetteifer, gab dem Genie die glänzendste Gelegenheit seine eigenthümliche Kraft und Fülle zu offenbaren, und lenkte die Beurtheilung von den stoffartigen Reizen ab auf den ächten Werth künstlerischer Behandlung. — Die Zerstörung dieser christlichen Mythologie durch die Reformation, ist der Hauptgrund, warum in keinem protestantischen Lande die Mahlerey recht hat gedeihen können. Man hat nach allen [48b] Seiten herumgetappt, um den fühlbaren Mangel zu ersetzen. So warf man sich schon frühe in der besseren Epoche der Kunst auf die classische Mythologie: dieß ist gewiß einer der rathsamsten (und für die Sculptur vollends nicht zu entbehrenden) Auswege; denn die Bilder der alten Religion sind zwar nicht einheimisch bey uns, aber schön und poetisch, und werden durch die Dichter des Alterthums frisch und lebendig erhalten. Der Genuß von Werken welche dergleichen Gegenstände darstellen, ist zwar einigermaßen gelehrt, aber wenn der Künstler nicht mit Fleiß Gelehrsamkeit auszukramen sucht, kann die dazu erfoderliche Kenntniß doch ziemlich allgemein vorausgesetzt werden. Mislicher steht es schon mit Gegenständen aus der Griechischen und Römischen Geschichte: die Gränzen erweitern sich da zu sehr um einen bestimmten Kreis der Anschaulichkeit zu bilden, und die Hülfe des antiquarischen Auslegers wird der Darstellung immer unentbehrlicher. Man hat oft die Bearbeitung der neueren Geschichte jedes Landes empfohlen: aber außer daß die Ansicht der Meisten von dieser ganz prosaisch, eine trockne Gewerbs-Wissenschaft ist, bekümmern sich ja nur wenige überhaupt um sie, und es ist vergeblich [48c] den Enthusiasmus, der nicht schon ohne das rege ist, durch Bilder wecken zu wollen. Nur solche Gegenstände aus der vaterländischen Geschichte welche in eine Art von Mythologie übergegangen sind, können mit Vortheil behandelt werden. — Andre ungünstige Umstände, z. B. die Kleidertrachten, will ich hier nicht erwähnen; auch lassen sie sich unstreitig in einem gewissen Grade überwinden.

— Der tolle neulich in Frankreich gemachte Versuch, plötzlich eine neue republikanische Mythologie zu stiften, mußte außer der Gewaltsamkeit der Urheber (da sich Mythologie nur durch den stillen Gang der Natur im Lauf der Zeiten erzeugen kann) auch aus dem simpeln Grunde mislingen, weil es den Franzosen an Fantasie fehlt, und sie von lauter allegorisirten Verstandesbegriffen ausgingen.

Der Hang der mahlerischen Composition zu mythologischen Stoffen hat sich endlich auch darin gezeigt, daß man Szenen aus Dichtern behandelt, bey denen man gewissermaßen eine specielle Mythologie fand, wenn nämlich der Dichter dem Zeitalter so geläufig war, daß seine Bilder fast in lebendige Anschauung übergingen. Dieß war im 14. und 15. Jahrhundert der Fall mit dem Dante, nach [48 d] dessen Vorstellungen daher häufig Mahler in dieser Periode Hölle und Himmel oder Theile derselben abgebildet haben; ja noch Michelangelo hat in seinem jüngsten Gericht verschiedne mythologische Einmischungen aus der göttlichen Komödie entlehnt. So hohe Ansprüche haben aber wenige Dichter zu machen, und was man also zu ihnen componirt, macht die specielle Anfoderung daß man sich der dazu gehörigen Stellen bestimmt erinnre. Dieses giebt den Begriff einer pittoresken Begleitung der Poesie im Gegensatz der musikalischen, welchen ich in einem eignen Aufsatze zu bestimmen und Regeln dafür festzusetzen gesucht habe. In dieser Verbindung erklärt sich nämlich die Mahlerey als die untergeordnete Kunst, und die Skizze scheint folglich die angemessenste Form für sie. Flaxmann, Chodowiecky, unser gesamtes Kupferwesen.

Ich wiederhohle es: Die Beziehung auf etwas anderweitig bekanntes setzt die Würde der Mahlerey keinesweges herab. Nicht der Historie wegen wird historisch componirt: sondern die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittelst dessen der Künstler das mahlerisch Große und Schöne entfaltet. Gestalt, Charakter, Ausdruck, Bewe- [48 e] gung und Stellung, Gruppirung und Anordnung der Figuren: das sind die eigentlichen Gegenstände des Mahlers, das Bild heiße sonst wie es wolle. Darnach muß auch die Wahl der Geschichte und des heraus-

gehobnen Momentes in ihr beurtheilt werden, als günstig oder ungünstig; nicht nach dramatischen Gesichtspunkten. Ich gestehe daher, daß ich das in demselben Aufsatze der Propyläen über vortheilhafte gleichgültige und widerstrebende Gegenstände gesagte, gar nicht als unbedingt richtig gelten lassen kann, und mir scheint, daß sich diese Frage gar nicht im allgemeinen ausmachen läßt, sondern daß man erst abwarten muß, was die Fantasie des Mahlers aus Gelegenheit eines so oder so benannten Gegenstandes pittoreskes ans Licht rufen wird. Das ist klar, daß der Künstler nicht weise thut die Hauptwirkung seines Bildes auf etwas zu setzen, was sich nicht durch Mahlerey zur Anschauung bringen läßt. Deswegen ist es z. B. ein so verkehrter Rath, man solle sich der Darstellung patriotischer und überhaupt edler Handlungen befleißigen. Als ob sich das, was sie dazu macht, das Sittliche, auch zeichnen und coloriren ließe! Das kommt mir vor wie die punktirte Seele im orbis pictus. Vollends wenn die edle That in etwas negativem, in bloßem Unterlassen besteht, wie die so oft gemahlte Enthaltsamkeit des Scipio. [48r] Damit wird nicht behauptet, daß jede tugendhafte Aufopferung als solche schon ein ungünstiger Gegenstand sey: es kommt darauf an, ob sie bey ihrem Eintritt in die Anschauung, mit anmuthigen oder großen Gestalten, mit interessanten Bewegungen sich umgeben läßt. Wo es in die Augen fällt, daß das Wesen der Sache nicht sichtbar gemacht werden kann, da hat die Mahlerey schon ihre letzte Gränze überschritten, und eine solche Darstellung kann durch die vortreffliche Ausführung nur vergütet, nicht gerechtfertigt werden. So ist verschiedentlich gemahlt worden, wie die vier Kirchenlehrer, welche von der unbefleckten Empfängniß der Jungfrau Maria geschrieben haben, über diesen Gegenstand nachdenken. Es giebt ein dergleichen vortreffliches Bild von Dosso in Dresden. Das Nachdenken eines Schreibenden kann man wohl abbilden: aber den Gegenstand, und einen so gar unsinnlichen? Wie hat der Mahler es angefangen? Er hat die Maria wie Gott Vater ihr segnend die Hand auflegt, und die Taube auf sie herabschwebt, entfernt und leise in den

Wolken angedeutet. Dieß sind mystische Bilder, die als solche ihren Rang auch in der Mahlerey behaupten mögen. Allein wie will uns der Mahler begreiflich machen, daß die Geistlichen Lehrer nicht eine Erscheinung in den Wolken sehen, sondern bloß innerlich mit dem, [48g] was sie vorstellt, beschäftigt sind? Ich will nicht hoffen, daß die Mode überhand nehme, den Leuten ihre Gedanken über die Köpfe zu mahlen, es möchten fratzenhafte Figuren herauskommen.

Sehr verkehrt hat man nach dramatischen Gesichtspunkten jene Compositionen von Heiligen um die Mutter Gottes getadelt, die so häufig nach andächtigen Bestellungen von den größten Meistern verfertigt worden sind: erstlich weil die Chronologie verletzt sey, und dann weil keine gemeinschaftliche Handlung vorgenommen werde. Der erste Grund ist leicht zu widerlegen: schon Mengs hat bemerkt, daß die Personen ja nicht in ihrem irdischen Leben zusammengebracht seyn sollen, sondern in einer Vision der himmlischen Seligkeit; und diese, und Andacht und Anbetung ist auch die ewige Handlung welche bald unter ernsten bald unter fröhlichen heitern Bildern vorgestellt wird. Mir scheinen diese Compositionen vielmehr zu dem glorreichsten zu gehören, wozu die christliche Religion der Kunst die Hand geboten hat, sey es nun, daß die Heiligen einfach ohne Anmaßung unter den Thron der Jungfrau neben einander gestellt sind, wie die alten Meister gethan, oder in den anmuthigsten Wendungen verschlungen, wie beym Correggio; oder mit archi- [48h] tektonischer Symmetrie groß geordnet, wie wohl Raphael, wo dann oben die Glorie, von Engelsköpfen erfüllt, gleichsam ein ganzes Himmelsgewölbe von schauenden Geistern, als Kuppel den pittoresken Tempel schließt.

In den Propyläen werden unter andern musikalische Chöre als widerstrebende Gegenstände aufgeführt, weil man ja die Musik nicht höre. Dieß ist ein seltsamer Einwurf, und kommt mir vor als wenn man Blumen- und Fruchtstücke deswegen tadeln wollte, weil die gemahlten Sachen ja nicht zu riechen und zu schmecken sind. Wenn uns Paul Veronese ein Conzert mahlt, in welchem er sich selbst und seine sämt-

lichen Freunde auf die ergötzlichste Weise von der Welt anbringt, so kommt es darauf an, ob die Gestalten, Stellungen, Kleidertrachten, Mienen und verschiednes Benehmen der Personen, einen schönen, bedeutenden, mannichfaltigen, pittoresken Anblick gewähren. Trifft das zu, so ist das Bild vortrefflich, und der eigensinnige Kritiker mag sich, wenn er es sonst nicht genießen kann, dazu musiziren lassen. Nach eben dieser Bestimmung wäre auch die heilige Caecilia von Raphael zu verwerfen, weil man das himmlische Concert nicht vernimmt, [49a] wodurch sie entzückt wird; es ist aber genug, daß es sich in ihrem Gesichte mit göttlicher Hoheit ausdrückt. — Auf ähnliche Weise fertigt Lessing ganz kurz das jüngste Gericht von Michelangelo ab. Laokoon p. 318.

Dieser ganze dramatische Regelnkram, und das viele Grübeln über die Momente, die Motive u. s. w. dient zu weiter nichts als räsonnirende Schwätzer in der Kunst zu bilden und das Genie mit der Nullität auf gleichem Fuß zu behandeln. Es gehört eine solche Tiefe, Gründlichkeit und Fülle von Realität dazu, nur irgend etwas bedeutendes ordentlich zu mahlen, daß, wer große Massen so zusammensetzen kann, daß die Darstellung die materiellen Bedingungen der Erscheinungen gehörig erfüllt, gewiß auch mit der Verstandes-Anlage schon zurecht kommen wird, oder leicht auf die rechte Bahn zurück zu lenken ist; da hingegen, wer sich gleich anfangs in dieselbe vertieft, in Gefahr ist, leere Fratzen und Fantome zu mahlen, und alles zu unternehmen, ehe er irgend etwas kann.

Mit so manchen Regeln, welche man über den eigentlich pittoresken Theil der Composition gegeben hat, langt man nicht viel weiter aus, und sie gehen leicht, un- [49b] vorsichtig angewendet, in Manier über. Dahin gehören die über Gruppirung und Contrapost. Für die Gruppe soll Tizian die Form der Weintraube als Vorbild empfohlen haben. Der Sinn dieser Regel ist wohl der, daß der Mahler suchen muß, seinen Abbildungen so viel Relief als möglich zu geben, daß er dieses am ehesten dadurch erreichen wird, wenn er die Gegenstände kreisförmig ordnet, jedoch nicht ängstlich, sondern

mit Unterbrechungen von Licht und Schatten, und so daß sich die einzelnen Partien wieder runden, welches bey der Traube der Fall ist. Andre haben die Pyramidalgruppe empfohlen. Sie haben wohl geglaubt, eine zusammengehörige Masse von Menschen müsse, wie der einzelne ein Haupt, so einen schließenden Gipfel haben. Man könnte auch diesen Grund in der Natur dafür auffinden, daß bey manchen gemeinschaftlichen Handlungen sich die Köpfe und Obertheile mehr gegen einander neigen. Doch wird bey andern gerade das Gegentheil erfolgen. Es wäre folglich höchst verkehrt, überall und in jedem Fall die Gruppen in Pyramiden zu zwängen, (die denn doch wieder einigermaßen versteckt werden sollen) und alsdann auch die sämtlichen Gruppen pyramidalisch zu ordnen. [49 c] Wir wollen nicht läugnen, daß die ungefähren Umrisse einer Gruppe im Ganzen, einen gewissen Effect auf das Auge machen und Wohlgefallen erregen können; daß demnach eine Gruppe als svelt, elegant, u. s. w., besonders auch wegen der Evidenz, womit sich die Theile aus einander setzen und der Vermeidung aller Verworrenheit, gelobt werden kann. Indessen bleiben die einzelnen Figuren, die Richtigkeit und Energie der Akte, die Anmuth oder Großheit in Stellung oder Ausdruck nach dem jedesmal erfoderlichen Charakter, immer die Hauptsache dabey, und von diesem Gehalte, dieser Wahrheit darf der gefälligen Zusammenfügung zu lieb nichts aufgeopfert werden. Die Richtigkeit liegt aber nicht bloß in dem, was jede einzelne Figur zur Handlung beyträgt, sondern in dem natürlichen Verhältniß der Wirkung und Gegenwirkung aller, in den gehörig vertheilten Graden der Bewegung und Ruhe u. s. w. Diderot macht eine sehr lichtvolle Bemerkung darüber, wie das Handeln eines Menschen das der übrigen gegenwärtigen bestimmt, und sich dadurch alles in eine Art von Gleichgewicht setzt; welches der Natur abzulernen für den Mahler höchst wesentlich ist.

[49 d] [1]) Die Lehre vom Kontrast beruht auf der Beobachtung, daß der Eindruck jeder Sache dadurch am meisten

[1]) Neunzehnte Stunde.

gehoben und bestimmter gemacht wird, wenn man ihren Gegensatz daneben wahrnimmt. Diese Entgegensetzungen erstrecken sich auf alles: Gestalt, Charakter, Ausdruck und Bewegung der einzelnen Figuren, dann Gruppirung und Anordnung, endlich auf die Farben, und Licht und Schatten, welches letztere besonders Kontrapost genannt zu werden pflegt, ein Wort, welches der Ableitung nach nur überhaupt Gegensatz bedeutet, so daß die Beschränkung hierauf eigentlich willkührlich ist. Die Kontraste müssen aus dem Wesen der Sache selbst hervorzugehen, und nicht bloß absichtlich angebracht zu seyn scheinen; die schülerhafte Art sie anzubringen ist die, daß alles symmetrisch seinen Gegensatz mit sich führt, so daß man aus der einen Hälfte des Bildes die andre ungefähr errathen kann. Wo die Natur des Gegenstandes die Kontraste nicht zuläßt, da haben große Meister kein Bedenken getragen, eine Menge Figuren in ähnlichen Stellungen und Richtungen zu mahlen.

Was von den Gruppen und Contrasten, gilt von der Composition überhaupt. Die allgemeinen Regeln führen dabey nicht weit: der Geist des Künstlers muß jedesmal das schickliche und angemessene ausfinden, und die Regeln dafür nicht [49e] von außen hinzubringen, sondern sie aus seiner bestimmten Aufgabe von innen heraus entwickeln. Im Ganzen kann man Klarheit, Einfachheit und Präcision wesentliche Vorzüge einer mahlerischen Composition nennen; zuweilen kann aber auch der bezweckte Eindruck eine anscheinende Verworrenheit und an Überfluß gränzende Fülle verlangen. In den Werken der alten Meister spricht uns eine schlichte anspruchslose Einfalt an, sie haben mit geringen Mitteln oft das größte erreicht; in den neueren hingegen ist nicht selten Überladung, zerstreute und übertriebene Bewegung, ein unbescheidenes Vordrängen der einzelnen Theile, ein leeres Geräusch, welches den hochtönenden aber nichtssagenden Declamationen schlechter Schriftsteller gleicht: dieß sind die sogenannten Maschinisten. Es ist, als stände der Mahler selbst neben seinem Bilde, risse einen Vorhang weg, und drängte es vorlaut der Bewunderung oder wenigstens Verwunderung der

vorübergehenden auf; statt daß der große Meister gesucht und gefunden seyn will, und sich mit seinen persönlichen Prätensionen ganz in dem Gegenstande verliert.

Über das Kostum ist viel hin und her gekunstrichtert worden, besonders haben die Franzosen eine unendliche Wichtigkeit darauf gelegt, [49 f] sie verwarfen ohne Umstände die sonst vortrefflichen Bilder, wenn sie dagegen verstoßen; und so wird denn auch ihr kalter genieloser aber gelehrter Poussin immer als das Muster aller Correctheit und Weisheit angepriesen. Dieses gehört mit zu der Lehre von der Wahrscheinlichkeit: durch genaue Beobachtung des Kostums soll nach ihrer Meynung die Darstellung wahrscheinlich werden. Diese Wahrscheinlichkeit kann aber nur für diejenigen so wichtig seyn, die ohne Fantasie bloß mit dem raisonnirenden Verstande zur Betrachtung eines Kunstwerks hinzutreten. Die für die Kunst gültige besteht in einem Schein der Wahrheit, der gar nicht auf die Prüfung des Verstandes berechnet zu seyn braucht, sondern unmittelbar in der Anschauung liegt. Der Mahler fodert, wie wir gesehen haben, zwar eine vorläufige allgemeine Bekanntschaft mit der dargestellten Geschichte, aber keine gelehrte Kenntniß, welche doch allein über das historisch genau beobachtete Kostum entscheiden kann. Manche Meister sind zu Werke gegangen als wäre es nicht auf anschauliche Übereinstimmung, sondern auf eine antiquarische Belustigung angesehen. Waren ihre Personen etwan Römische Kaiser oder dergleichen, von denen man noch Bildnisse hat, so haben sie diese von den Münzen entlehnt, und auf solche Art ihr Werk aus historischen Notizen zusammen- [49 g] gebettelt, statt daß es durch einen poetischen Akt als eins und untheilbar aus ihrem Innern hätte hervorgehen sollen.

Ich habe schon im Vorhergehenden das künstlerische Kostum als die charakteristische Äußerlichkeit definirt. In der That, was kann es mir verschlagen, welche Kleidertrachten, Waffen, Geräthe, Wohnungen u. s. w. man unter der oder jener Nation in einem bestimmten Zeitalter gehabt, wenn ich den Geist der Menschen in Bezug auf die dargestellte Geschichte nicht besser daraus begreifen lerne. Nun ist es zwar gewiß,

daß die Menschen, wo nicht zufällige Störungen eintraten, in der Art wie sie ihre Umgebung sich anbildeten, immer sich selbst ausdrückten: allein um uns dieß zu zeigen, muß der Künstler sich selbst schon da hineingefühlt haben; auf diese Art wird die trockne Notiz für ihn poetischer Stoff, und er wird nicht alles was er vom Kostum weiß gleichgültig auskramen, sondern Eine Seite desselben in lebendigen Zusammenhang mit dem Wesen seiner Darstellung setzen.

Den ältesten Mahlern so wie den Zeitgenossen, für welche sie arbeiteten, scheint eine sehr naive Betrachtungsart des Geschichtlichen eigen gewesen zu seyn. Sie fühlten das allgemein menschliche, für alle Zeiten und Völker gültige in den [49 h] vorgestellten besonders religiösen Geschichten so wahr und innig, daß ihr Gemüth einzig auf diese Bedeutung gerichtet war, und daß sie daher auf die Entfernung von Zeit und Ort gar keine Rücksicht nahmen. Es ist also keinesweges eine lächerliche Abgeschmacktheit, wenn sie z. B. die Soldaten bey der Kreuzigung Christi, ganz in damaliger Tracht, als Hellebardirer u. s. w. schilderten; es beweist vielmehr die Einfalt aber zugleich die Reinheit, und das wahrhaft Poetische ihrer Ansicht. Ein Charakter, der sich zu allen Zeiten erneuern kann, wird uns am kenntlichsten in einer uns geläufigen Äußerlichkeit seyn; diese thut ja dann nichts zur Sache. Den Heiland selbst werden sie gewiß nicht in einer modernen Tracht vorgestellt haben: als einen Gesandten Gottes der nur einmal vor langer Zeit auf der Erde erschienen, gebührte ihm eine dieß andeutende Auszeichnung. So auch wenn sie das Orientalische, weit abgelegne anzeigen wollten, wie bey den heil. drey Königen, besannen sie sich gewiß auf eine wunderliche Tracht, die sie irgend einmal gesehen, oder setzten sie aus der Fantasie zusammen. Kurz sie haben oft eine große Weisheit dabey bewiesen, für welche es den meisten unsrer heutigen Kostum-Krämer ganz an Sinn fehlt.

[50 a] Freylich kann der heutige Künstler ihnen in seiner Praxis nicht folgen, er muß sich dem Geist seines Zeitalters bequemen, welches theils einen großen Accent auf die materielle Genauigkeit im historischen legt, theils sich selbst, be-

sonders in seinen veränderlichen Kleidertrachten, so läppisch und prosaisch vorkommt, (und sich darin Gerechtigkeit widerfahren läßt) daß uns jede ernste und würdige alte Geschichte durch Einmischung des heutigen Kostums sogleich travestirt werden würde. Zu Shakspeare's Zeit konnte man seinen Julius Cäsar in den damaligen Kleidertrachten aufführen, wie auch unstreitig geschehen ist, und niemand nahm Anstoß daran; heut zu Tage wäre das nicht mehr möglich. — Daß im verfehlten Kostum wirklich ein Travestiren liegen könne, wollen wir mit obigem gar nicht läugnen: vielmehr geben uns die Werke vortrefflicher Italiänischer und Niederländischer Meister Beyspiele davon an die Hand. So hat Paul Veronese die Hochzeit von Kana eigentlich travestirt, weil er eine dieser Geschichte fremde glänzende Pracht, eine moderne Mannichfaltigkeit von Ständen u. s. w. dabey anbrachte; das eigentliche Wunder geht freilich in seinen Bildern ganz verlohren: dagegen ergötzt er uns durch einen äußerst fröhlichen und fantastischen Anblick. Das Kunstwerk hat also [50 b] seinen unvergleichlichen Werth, nur nicht grade den, welchen es durch seinen Namen verspricht. Auf ähnliche Weise konnten Rembrand und andre unedle Gedanken und bäurische Vorstellungen, weil sie ihnen am nächsten lagen, auch da nicht entfernt halten, wo sie gar nicht hingehörten. Indessen mahlten sie doch etwas von ihnen lebendig aufgefaßtes und innerlich angeschautes: es fehlt deswegen ihren Darstellungen zwar an Hoheit und Würde, aber nicht an einer gewissen Wahrheit. Dieses läßt sich nicht von den Bildern jener willkührlichen Veredler des Kostums rühmen, die dadurch nur noch kälter und frostiger geworden sind. Ich rechne dahin besonders van der Werff, bey welchem der Geist der biblischen Geschichten bis auf den letzten Funken erloschen ist, indem er sich bemühte, sie in antikes classisches Kostum zu kleiden.

Dem historischen Gemählde als der würdigen und ernsten Darstellung menschlicher Handlungen, steht eine niedrige und scherzhafte entgegen: dieses ist die Bambocciate. Der Name so wie der Geschmack an der Sache ist in Italien zu Anfange des 17ten Jahrhunderts aufgekommen. Peter Laar il Bam-

boccio. Die Griechen haben [50 c] dergleichen auch schon gehabt, und dem berühmtesten Meister darin den Namen des Rhyparographen beygelegt. „Schwerlich möchte sich in einer andern neueren Sprache ein Wort finden, welches dem Italiänischen Ausdrucke so gut entspräche als der Griechische, der eben so wie jener an die Wahl unedler Gegenstände sogleich den Begriff des Unwürdigen und Verachteten knüpft. Die Seltenheit der Selbsterkenntniß erklärt es ganz natürlich, daß da, wo die Sache zu Hause ist, die angemessene Benennung fehlt. Die Holländischen Ausdrücke für diese Gattung von Mahlerey deuten keine stolze Befremdung, sondern ein behagliches Wohlgefallen an derselben an." [Fiorillo 1, pag. 174.] — Viele Schriftsteller (unter andern Salvator Rosa) haben sehr heftig gegen die ganze Gattung als durchaus verwerflich geeifert; wie mich dünkt, hätten sie nur dann Recht, wenn die edle historische dadurch verdrängt werden sollte: was wirklich in der Periode, wo die Leidenschaft dafür in Italien aufkam, einigen Anschein hatte. Sonst aber kann die Bambocciate in der Mahlerey so gut ihren Platz behaupten, als die Komödie und selbst das Possenspiel in der Poesie. Erst wenn wir von dieser handeln, werden wir das Wesen des Komischen gründlich erörtern können; hier wird es hinreichen, daß es eine geflissentliche Hervorhebung des Gemeinen, Rohen und [50 d] Materiellen in der menschlichen Natur ist, um ein Spiel damit zu treiben. Da dieses nun aus dem thierischen, weder durch Sittlichkeit noch durch anständige Sitte gebändigten Prinzip herfließt, so offenbart es sich am auffallendsten in gleichgültigen alltäglichen Handlungen, bey denen kein sittliches Gefühl aufgefodert wird, und in den niedrigen Ständen, die nicht gelernt haben ihre egoistischen Regungen künstlich zu verbergen. Dieß bestimmt die Gegenstände der Bambocciate. Da die Zeichnung in ihr bloß charakteristisch seyn soll, und nicht von Formen dabey die Rede seyn kann, für deren vollendete Darstellung eine der Natur nahe kommende Größe wichtig ist: so liebt sie vorzüglich die Verkleinerung, und deutet schon dadurch ihre geringeren Ansprüche, nur ein unterhaltendes Spiel zu seyn,

an. Damit wir aber dem Mahler das Recht zugestehen in und mit seiner Kunst zu scherzen, so muß er die höchste Meisterschaft in der Behandlung zeigen, entweder durch fertige Keckheit oder durch saubre Ausführlichkeit, wie es denn auch die Holländischen Meister, auf jenem Wege ein Teniers, Ostade, Jan Steen, auf diesem ein Gerard Douw, Mieris, Netscher gethan. Bey der vertraulichen Beobachtung seiner Gegenstände, welche dem Bamboccianten noth- [50e] wendig ist, geräth er in Gefahr ein von der Bedeutung unabhängiges Wohlgefallen an ihnen zu finden, und das Gemeine und Niedrige vorzustellen, ohne daß es charakteristisch pikant wird; alsdann verfällt er ins Platte. Dieß ist nicht selten den Holländischen Meistern begegnet, die zum Theil naive Bamboccianten waren und selbst sehr gut auf ihren Bildern hätten figuriren können; besonders wenn sie schalkhaft und lüstern zu seyn versuchen. Allein hat die Darstellung sonst nur Kraft und Wahrheit, so hebt dieß ihren Werth noch nicht gänzlich auf: nur wird dem Betrachter zugemuthet das selbst hineinzulegen, was der Künstler ihr hätte mitgeben sollen, und ihr eine geistreiche Ansicht abzugewinnen.

Ein weit schlimmerer Abweg ist es, wenn der Mahler moralisiren will, und statt uns zu belustigen, die Häßlichkeit und Ausartung zur Warnung und zum Abscheu aufstellt. Dieses war einem Zeitalter aufbehalten, welches auch in der Poesie aus den Darstellungen des wirklichen Lebens, Romanen und Komödien, die heitre Freyheit, den fantastischen Leichtsinn und somit allen poetischen Zauber verbannte, und ihm den peinlichen Trübsinn psychologischer Zergliederungen und moralischer [50f] Hinweisungen substituirte. Hogarth war es, der diese durchaus falsche und werthlose Gattung vollendete, und dabey in allen Theilen der Mahlerey ein Erzstümper war. Dieß sah Walpole, wiewohl sein Freund, dennoch ein, und will ihn zwar nicht für einen Mahler, aber für einen geistreichen Komödienschreiber mit Reißfeder und Grabstichel angesehen wissen. Doch dieß Urtheil ist immer noch zu günstig; vielmehr war er ein ernsthafter Satyrenschreiber, dessen Produkten es zwar nicht an beißendem Witz, aber an allem

Scherz und Fröhlichkeit fehlt. In einigen Folgen von Bildern hat er förmlich moralische Romane aufgestellt. Überdieß geht er beständig über die Gränzen seiner Kunst hinaus: was er sehen läßt, ist schlecht gemahlt, und was er eigentlich mahlen will, das kann man nicht sehen. Es sind Räthsel und Hieroglyphen, die erst anderswoher gedeutet werden müssen, welches weitläuftige Kommentare nöthig macht: und wenn er das, was ihm diese scharfsinnig beylegen, wirklich alles beabsichtet hat, so kann man sagen, es sey nie so viel Verstand bey so gänzlichem Mangel an Kunstsinn in einem darstellenden Werke aufgewandt worden.

Das bisherige führt uns auf den Begriff der *Karikatur*. Sie besteht darin, daß das Abweichende, [50 s] Bizarre mit Ausschließung alles übrigen in wenigen aber starken Zügen aufgefaßt, und so eine Gestalt durchgängig in Misgestalt verwandelt wird. Charakteristische Exzentricität ist ihr Wesen, und die Skizze die ihr angemeßne Form, weil jede Ausführung die ursprüngliche Keckheit des ersten Auffassens schwächen muß. Als ein Spiel betrachtet, worin sich das übermüthige Talent von ernsteren Anstrengungen erhohlt, und für die Unbändigkeit der Fantasie gleichsam einen unschädlichen Ausweg, um ihr Luft zu machen, sucht, kann die Karikatur allerdings ihren Werth haben: aber wenn man sich schwerfällig darauf lehnt, und sie mit Anmaßung zur eignen Gattung ausbildet, wird sie unfehlbar ausarten. Englische Karikaturen und Kritik derselben; ihr Verhältniß zu Hogarth.

So hätten wir jetzt den ganzen Kreis mahlerischer Darstellungen von der treuesten Nachahmung todter Naturgegenstände an, bis zur fantastischen Willkührlichkeit, vom Stillleben bis zur Karikatur durchlaufen. Wir lassen einige Nebengattungen, wie das Plafond, die Arabeske oder Grotteske bey Seite liegen, um uns nicht zu lange zu verweilen, und werfen nur noch einen Blick auf die Geschichte der Mahlerey und ihren gegenwärtigen Zustand.

[50h] **Musik.**

Es giebt eine doppelte Art diese Kunst zu betrachten. Entweder geht man dabey auf ihren Ursprung zurück, und folgt ihrer allmähligen Entwickelung. Alsdann wird unfehlbar die menschliche Stimme als die Grundlage der Musik anerkannt werden; es wird sich darthun lassen, daß alle Instrumente ursprünglich erfunden worden, um der Singstimme zur Begleitung zu dienen, und wenn man alsdann auf einen abgesonderten Gebrauch derselben stößt, oder auch zugleich mit der letzten, der aber über die natürlichen ausdrucksvollen Inflexionen der menschlichen Stimme hinausgeht: so wird man geneigt seyn, dieses für eine willkührliche ungültige Erweiterung der Musik, und eine Abweichung von ihrer ächten Bestimmung zu erklären. — Oder aber man zergliedert die Bestandtheile der schon fertigen Musik in ihrem gegenwärtigen Zustande, so erhält man ein System, eine Wissenschaft von Tönen, die man wegen ihrer constanten Eigenschaften als objectiv in der Natur gegründet ansehen muß, und so wird die menschliche Stimme im Gesange selbst dieser unabhängig von ihr vorhandnen Gesetzgebung unterworfen, und der ganze Werth ihres Gebrauchs darauf zurückgeführt.

[51a] Die Extreme der entgegengesetzten hieraus entspringenden Meynungen sind schon häufig aufgestellt worden. Die erste: die Musik könne und solle nichts als Empfindungen, in dem eingeschränkteren Sinne, wo dieß Affekten und Gemüthsbewegungen bedeutet, darstellen; die zweyte: das Wohlgefallen an der Musik beruhe auf den harmonischen Verhältnissen der Töne, und da sich in dieser Beziehung die musikalischen Aufgaben aus Einem gegebnen ohne alles weitere, durch Berechnung herleiten lassen, da auch die Consonanz und Dissonanz der Töne und die Grade von beyden nach den arithmetischen Proportionen zwischen den Zahlen der Schwingungen wodurch sie hervorgebracht werden, sich bestimmen sollen: so sey es vermuthlich nichts als eine mathematische Ergötzlichkeit welche sich die Seele unbewußter Weise mache, indem wir Musik hören.

Nach der Einseitigkeit dieser Ansichten ist auch das Urtheil über den Vorzug der antiken und modernen Musik verschieden. Jene war unstreitig, nach allem was wir von ihr wissen, ihrem Ursprunge näher geblieben und trug das Gepräge desselben sichtbarer in [51^{b}] ihrer ganzen Gestalt an sich; in der neueren vermißt man oft unter der wissenschaftlich künstlichen Ausbildung das Naturprinzip welches ihr zum Grunde liegen soll. Rousseau ist einer der berühmtesten Verfechter der antiken Musik, und geht so weit, die wesentlichen Erfindungen der Neueren darin bloß für eine lokale und nationale Ausartung des Geschmacks zu halten. Andre hingegen (noch neuerdings in Deutschland Forkel) sprechen mit der äußersten Verachtung von der Musik aller Nationen, folglich auch der Griechen, bis auf die Erfindung des Kontrapunktes, und aller der harmonischen Zusammenstellungen, die ihnen eins und alles sind.

Unstreitig würde uns über das Wesen der Musik überhaupt, und über den Punkt auf welchem die unsrige steht, ein großes Licht aufgehn, wenn wir noch alte Musiker hätten: das heißt wenn wir sie ganz in ihrer Eigenthümlichkeit, mit den alten Instrumenten, nach ihrer Temperatur, ihren Tonarten, ihrer Taktmessung aufgeführt hören könnten. Wir haben zwar alte Theoretiker über die Musik, die uns aber aus Ermangelung der Anschauungen, worauf sie sich beziehen, zum [51^{c}] Theil unverständlich sind; es haben sich auch einzelne Fragmente alter Noten erhalten, die man zu geben versucht hat: allein Rousseau bemerkt sehr richtig, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn sie keine oder geringe Wirkung thun, weil es unverständliche Chiffern geworden sind, entseelte Schatten von Tönen, welche wieder zu beleben, wir nicht das Vermögen haben. [Vergleichung deren er sich dabey bedient. Concert des Meibomius.] Die sonstige Cultur der Alten aber, die sich gleichmäßig in allen übrigen Künsten bewährt, muß uns im zweifelhaften Falle auf die Seite der Ehrerbietung vor dem, was wir nicht gehörig kennen, hinlenken, da die Musik eine so große Rolle im Leben der Alten spielte, selbst von den Gesetzgebern ausgezeichneter Aufmerk-

samkeit gewürdigt ward, und die herrlichsten Wirkungen hervorbrachte, wovon noch genug übrig bleibt, wenn wir auch auf die Unbestimmtheit des Wortes Musik, (eigentlich Musenkunst) worunter zuweilen lyrische Poesie und Tanzkunst mit begriffen ward, vieles abrechnen.

Nach unsrer allgemeinen Ansicht vom Verhältniß der alten und neueren Kunst werden wir auch in der Musik keine gegen die andre herabzusetzen, sondern die Bedeutung ihres Gegensatzes zu verstehen suchen; [51d] und da würde sich vielleicht bey näherer Erörterung finden, daß das vorwaltende in der alten Musik eben das war, was in den übrigen Künsten: das plastische, rein classische, streng begränzende; in der neueren hingegen das pittoreske, romantische oder wie man es nennen will.

1) Die Bestandtheile der Musik sind: Rhythmus, Modulation und Harmonie. Rhythmus ist im allgemeinsten Sinne alles das was die Zeitfolge der Töne betrifft; Modulation bezieht sich auf ihre Beschaffenheit, jeden einzeln für sich betrachtet, auf die musikalische Bestimmbarkeit und Reinheit; Harmonie auf ihre Beschaffenheit im Verhältniß zu einander. Melodie ist die Combination der beyden Begriffe von Rhythmus und Modulation. — Zum Rhythmus gehört zweyerley: ein allgemeines Zeitmaß, und einzelne Tonbewegungen von verschiedner Dauer, welche darnach gemessen werden; dieß ist ein absolutes Verhältniß, welches auch ohne daß man es wirklich hört, anschaulich werden kann: beym Vortrage kommt dann noch ein bestimmter Grad von Schnelligkeit und Langsamkeit, das Tempo hinzu. Auf der andern Seite gehört zu den musikalischen [51e] Mitteln der verschiedne Klang der Instrumente und Stimmen, und die Stärke oder Schwäche der hervorgebrachten Laute, welches beydes die Qualität der Töne in Absicht auf ihre Höhe und Tiefe und die harmonischen Verhältnisse nicht affizirt, aber doch von der äußersten Wichtigkeit für die bezweckte Wirkung seyn kann. Mit den eben aufgezählten Stücken ist der ganze Umfang der

1) Zwanzigste Stunde.

Musik erschöpft, sie reichen aber auch hin, um daraus eine unendliche Mannichfaltigkeit sich entwickeln zu lassen.

Wenn wir nun in Ansehung dieser Hauptbestandtheile die Musik der Alten und Neueren vergleichen, so finden wir daß in jener der rhythmische in dieser der harmonische Theil bey weitem complicirter ist und in dem ganzen vorwaltet. Die Alten hatten weit mehr Taktarten als die Neueren; denn außer den beyden Taktarten, deren sich auch diese bedienen, der gleichen und der doppelten, hatten sie noch eine, deren beyde Hälften sich wie 2 zu 3 verhielten, und dann noch eine jedoch seltner gebrauchte, in dem Verhältniß von 3 zu 4. Alle diese Taktarten konnten zu einer großen Menge von Zeiten erweitert werden. Sie hatten zwar nur zweyerley Noten, lange und [51f] kurze; die größere Abwechselung der Dauer, zu deren Behuf die neuere Musik eine vielfache Unterordnung der Noten, Viertel, Achtel, Sechzehntheilchen u. s. w. hat, bewerkstelligten sie wie es scheint, durch häufige Veränderung des Tempo. Ferner was die Verbindung mit dem Gesange betrifft, so war ihre Composition (wenigstens gewiß in der großen Epoche des Griechischen Kunststyls) immer syllabisch, d. h. Eine Note auf Eine Sylbe, und richtete sich genau nach dem Metrum der Verse, so daß eine lange Sylbe immer eine lange Note bekam, und umgekehrt. In Ansehung der Harmonie blieben sie bey dem allereinfachsten stehen: alles was zugleich gehört wurde, mußte im Unisono seyn, oder sich um den Zwischenraum einer Oktave von einander entfernen.

Wie entgegengesetzt sich alles bey der modernen Musik verhält, ist bekannt und wir brauchen nur im allgemeinen daran zu erinnern. In unsern vierstimmigen Harmonieen findet eine Simultaneität von verwickelten Tonverhältnissen Statt, welche dem darauf ungeübten Ohr der Alten nur wie verworrene Dissonanzen vorgekommen wären; so wie ein heutiger Musiker sich verloren geben würde, wenn er eine Partie in der päonischen oder epitriten Taktart [51g] hätte mitspielen sollen. Die neuere Musik kennt verschiedne und für sie sehr bedeutende Gattungen, wo die Harmonie alles ausmacht und von Melodie gar nicht die Rede ist. Der

Rhythmus findet in ihr überhaupt nicht in dem Sinne Statt wie bey den Alten, daß es wenigstens in vielen Fällen gesetzmäßig bestimmt wäre, an welchen Stellen der Takte lange oder kurze Noten stehen müssen, sondern wenn nur die Einschnitte gehörig beobachtet sind, können nach Belieben einzelne Noten in zwey von ihrem halben Werth, und diese wiederum eben so, aufgelöst werden. Die Composition der Verse entfernt sich oft unendlich weit von der syllabischen, sie richtet sich auch nicht nach der Quantität der Sylben, sondern es kann oft der Gesang bey einer kurzen Sylbe weit länger verweilen als bey einer langen. Hier müssen wir nun aber freylich auf die wesentliche Verschiedenheit der alten und modernen Poesie Rücksicht nehmen, daß nemlich alle dieser ursprünglich eigenthümlichen Versarten kein eigentliches Metrum haben, sondern nach der Sylbenzahl und gewissen Accenten abgemessen sind, wie ich in der Folge noch näher zeigen werde. Unstreitig war es eine gemeinschaftliche Ursache, welche in der Poesie und in der Musik diese Revolution hervor- [51h] brachte: in jener der Quantität und den darnach bestimmten künstlichen Sylbenmaßen, den Accent und den Reim substituirte; in dieser das Rhythmische ganz auslöschte oder doch unterordnete, und diesen Abgang durch harmonische Bereicherungen ersetzte. Beydes ist zu gleicher Zeit und bey derselben Gelegenheit erfolgt: die ersten bloß accentuirten und gereimten Verse, die wir im neueren Europa vorfinden, sind die sogenannten Leoninischen, beym christlichen Gebrauch der Lateinischen Sprache; und die Kirchenmusik welche diesen Hymnen zur Begleitung diente ist als die Mutter aller neueren Musik überhaupt zu betrachten.

Die Antinomie, den Gegensatz der antiken und modernen Begriffe vom Musikalischen hätten wir somit aufgestellt: um die Ausgleichung derselben zu versuchen, müssen wir die verschiednen Theile der Musik einzeln durchgehen.

Der erste darunter ist der Rhythmus, den man definiren kann, als eine solche Anordnung des Zeiterfüllenden, worin bemerkbare Verhältnisse Statt finden. Es gehört also zum Rhythmus zweyerley: ein gemeinschaftliches Zeitmaß für

die ganze Reihe von Successionen, und Abwechselung in der Dauer der [52a] einzelnen. Wo eins von beyden Stücken fehlt, ist noch kein Rhythmus vorhanden. Im letzten Falle, bey Successionen von incommensurabel verschiedner Dauer, die ohne Regel auf einander folgen, leuchtet es von selbst ein. Aber auch das erste, Maaß ohne Wechsel, z. B. in gleichen Zwischenräumen wiederhohlte Glockenschläge, sind nur die Grundlage des Rhythmus, noch nicht der Rhythmus selbst. Die Fähigkeit den Rhythmus wahrzunehmen, ist unläugbar an die Organisation gebunden, wie unter anderm daraus erhellet, daß auch Thiere an die Beobachtung des Taktes gewöhnt werden können. Auch nehmen wir das Zeitmaß nur innerhalb eines gewissen Kreises genau und sicher wahr, und zwar sind wir dabey auf solche Grade der Geschwindigkeit und Langsamkeit eingeschränkt, die mit dem fühlbaren Takt der Bewegungen in unserm Körper in einem nahen Verhältnisse stehn. Sehr schnelle Successionen über einen gewissen Grad hinaus würden für uns gar nicht mehr unterscheidbar; nicht als ob sich nicht ein Zeittheilchen, welches uns nur ein Moment zu seyn dünkt, noch vielfältig eintheilen ließe, sondern weil unser eignes Leben nicht mit dieser reißenden Schnelligkeit fortrückt. [52b] Auf der andern kann bey einer sehr langsamen Folge auch das geübteste Ohr nicht mit Sicherheit über die Gleichheit der Zwischenräume entscheiden, (man lasse z. B. eine Glocke alle Minuten einmal anschlagen) wenn wir dieselben nicht etwa durch ein körperliches Hülfsmittel eintheilen, und die Anzahl der Theile in jedem wieder zusammen zählen. — Hemsterhuys meynt: die Vorstellung vom Zeitmaße sey vielleicht die erste von allen unsern Vorstellungen, und gehe sogar der Geburt voran; denn es scheine, daß wir sie einzig den auf einander folgenden Wallungen des Bluts in der Nachbarschaft des Ohres verdanken. — Mit der Beziehung auf das Organische in dieser scharfsinnigen Bemerkung hat es allerdings seine Richtigkeit. Es verhält sich mit unsrer Organisation überhaupt so, daß die nicht willkührlichen zu ihrer Erhaltung nothwendigen Functionen nach bestimmten Zeiten vorgehen, in den willkührlichen hingegen

ein regelloser Wechsel der Schnelligkeit und Langsamkeit Statt findet. Beydes ist nur Bild und Ausdruck von diesem doppelten entgegengesetzten Verhältniß: bey dem nämlich, was nicht von uns abhängig ist, unterwerfen wir uns, auch wenn [52c] es in unserm eignen Körper vorgeht, einer objektiven Zeiteintheilung; bey unsern eignen Thätigkeiten hingegen bestimmen wir die Zeit selbst, beschleunigen sie oder halten sie auf, ja wir erschaffen sie eigentlich. Alles gesetzmäßig in der Natur sich wiederhohlende, z. B. Tag und Nacht, die Jahreszeiten, den Lauf der Gestirne u. s. w. sehen wir nach abgemeßnen Zeiten erfolgen; daher deutet auch in uns die Abweichung vom Zeitmaße in den organischen Bewegungen, dem Herzklopfen, Schlagen der Pulse ꝛc., wie bey fieberhaften Anfällen, immer auf gestörte Gesetzmäßigkeit.

Eine rhythmische Reihe drückt also zuvörderst das äußere sinnliche Leben aus: das Zeitmaaß ist der Pulsschlag desselben, der Wechsel die freye Bewegung. Dann aber verknüpft das durchgehende sich gleich bleibende Zeitmaaß die Successionen zur Einheit, es ist das beharrliche im Wechsel; wenn vom Hörbaren die Rede ist, gleichsam das Bewußtseyn der Tonfolge. Dadurch wird ja auch das menschliche Daseyn zu einem stätigen Ganzen verknüpft, daß durch die ununterbrochnen Veränderungen unsers Zustandes, etwas unwandelbar hindurch geht, nämlich das Bewußtseyn unser [52d] selbst. Der Mensch wird nun durch das Bestreben seine ganze Natur in einem ungetheilten Akt auszusprechen, welches bey aller Kunst herrschend ist, zur Hervorbringung des Rhythmus getrieben. In den Briefen über Sprache, Poesie und Sylbenmaß habe ich eine Hypothese über die wahrscheinliche Entstehungsart des Rhythmus aufgestellt, die vielleicht in historischer Hinsicht gelten kann (nämlich daß es dabey wirklich so zugegangen sey) philosophisch betrachtet aber, als Erklärung der beständig in unsrer Natur liegenden Nöthigung zum Rhythmus zu einseitig ist. Es werde nämlich als wohlthätig für den Körper gefühlt, wenn die willkührlichen oft wiederhohlten Bewegungen mit den organischen übereinstimmen, weswegen sich auch Ruderer, Drescher u. s. w. gern in einen gewissen Takt setzen. Der

rohe Mensch sey im Ausdruck seiner kräftigen Leidenschaften durch einen wilden Gesang unersättlich gewesen; und um der Erschöpfung vorzubeugen habe er diese angreifenden Ausbrüche an einen mit der Natur der Leidenschaft übereinstimmenden Rhythmus [52e] unwissentlich gebunden. Die physiologische Erklärungsart hätte sogleich mit der psychologischen, das körperliche Bedürfniß mit der geistigen Anfoderung verbunden werden sollen. Wie überall das Schöne in der Erscheinung der Harmonie unsrer gedoppelten geistigen und sinnlichen Natur besteht, so ist es auch hier.

Bey dem Eindruck der verschiednen Rhythmen kommt es auf folgende drey Punkte an: Schnelligkeit oder Langsamkeit; Einfachheit oder Complizirtheit der Verhältnisse, welche in der Eintheilung bemerkbar sind; und endlich die Anordnung der kürzer oder länger daurenden Successionen. Alles dieß sind Symbole verschiedenartiger Zeiterfüllung, Bilder worin der innre Sinn sich selbst wieder erkennt. Ein flüchtiger Rhythmus stimmt mit den muntern Leidenschaften überein, weil diese den Gang der Gedanken so wie den Lauf des Blutes beschleunigen; ein langsamer, schwerfälliger hingegen mit allem, wodurch beydes gehemmt wird. Einfache Rhythmen, in welchen das Zeitmaaß stark vorgehört wird, bezeichnen eine ähnliche [52f] Existenz, wo das Bewußtseyn unter dem gemäßigten Wechsel immer klar und nüchtern bleibt; complicirte Verhältnisse hingegen ein reiches mit mannichfaltigen Erscheinungen angefülltes Leben, wo, um dem Strome derselben das Gleichgewicht zu halten, ein höherer Grad von Besonnenheit erfoderlich ist. — Ferner der länger dauernde ist entweder zugleich der stärkere, oder bey gleicher Intensität scheint er es doch, indem die Summe des ganzen Eindrucks von jedem zusammengefaßt wird. Darnach bestimmt sich die Wirkung der verschiednen Anordnungen: rhythmische Füße, worin Kürzen vorangehn und Längen folgen, sind aufregend, die wo die Längen vorangehn, umgekehrt, besänftigend; (Beyspiele aus der Sprache) dieß rührt theils daher, daß bey jenen die Erwartung bis auf den Schluß gespannt wird, weil das Gehör nicht bey der Kürze verweilen kann, bey diesen hingegen findet

sie gleich bey der anfangenden Länge einen Ruhepunkt; ferner liegt in diesen das Bild einer nachlassenden, in jenen einer sich verstärken- [52g] den Kraft, welches man sich an materiellen Beyspielen aus dem gemeinen Leben, z. B. den Daktylen welche der Hammer eines Schmiedes schlägt, und den Anapästen im Galopp eines Pferdes am besten anschaulich machen kann.

Aus allem obigen wird die große unbeschreibliche Gewalt des Rhythmus über die Gemüther begreiflich. Der sonst fließende Fortschritt der Zeit, wird durch die häufig wiederhohlte Eintheilung, im höchsten Grade fühlbar gemacht, und reißt uns mit sich fort; es ist zusammengedrängtes Leben, und zwar ein bestimmter Charakter desselben, welches in unsern innern Sinn aufgenommen wird, und deßhalb richtet sich der ganze Gang der Gedanken, Bilder und Empfindungen sowohl, als der körperlichen Lebensfunctionen nach dem vernommenen Rhythmus, ja auch willkührliche Bewegungen werden uns taktmäßig abgenöthigt.

Das Wort Rhythmus hat bey den Griechen einem sehr umfassenden Begriff entsprochen, sie haben es sogar auf die Proportionen der Gestalt angewandt. Eigentlicher genommen aber ist Rhythmus überall [52h] möglich, wo Verhältnisse der Dauer Statt finden. Vorzugsweise jedoch wird Rhythmus vom Hörbaren gebraucht. Bey Erwähnung der Musik in der allgemeinen Eintheilung der Künste ist schon eine Bemerkung über die Innigkeit und Innerlichkeit des Gehörs, und seine nahe Verwandtschaft mit dem innern Sinne gemacht, indem es gleichsam eine Übersetzung von den Veränderungen in der Außenwelt in die Form desselben ist. Der einfachste hörbare Rhythmus besteht aus gleichartigen Schällen, die in gemessenen und wechselnden Zeiten auf einander folgen, wie er z. B. auf einer Trommel angegeben werden kann, die keine höheren oder tieferen Töne hervorbringt. Doch solch ein bloßer rhythmischer Lerm kann die Zeit nicht ganz ausfüllen: es sind Unterbrechungen dabey nothwendig, weil derselbe Schall mit Stätigkeit fortgesetzt, gar keine Succession würde wahrnehmen lassen. Die musikalischen Töne allein haben die Eigenschaft zugleich stätig zu seyn und sich doch bestimmt gegen einander abzu-

setzen, und nur in ihnen ist daher der vollkommenste Rhythmus möglich. Die Be- [53a] wegungen im Tanze können zwar auch stätig seyn, allein sie sind nicht eben so unterscheidbar nach ihrem Anfange und Ende; und auch deswegen unter andern kann der Tanz die Begleitung der Musik nicht entbehren, nicht nur um den Tanzenden zur Beobachtung des Zeitmaßes anzuhalten, sondern auch um es dem Zuschauer fühlbarer zu bezeichnen. Je mimischer der Tanz ist, je mehr die Bewegungen an sich eine Bedeutung haben, und dieser gemäß abgekürzt oder verlängert werden könnten, wenn nicht Regelmäßigkeit in ihrer Zeitfolge wahrgenommen werden sollte, desto unentbehrlicher ist die Musik; denn bey dem bloßen Springen könnte sowohl für Tänzer als Zuschauer, das Auftreten der Füße den bestimmten Abschnitt machen und statt hörbarer Taktbezeichnung dienen.

Wir sehen also, daß uns die Natur des Rhythmus auf das zweyte Stück der Musik, die M o d u l a t i o n führt. Diese ist der Wechsel der Töne in Ansehung der Höhe und Tiefe nach bestimmbaren Verhältnissen, welche nicht in jedem Schall oder Laut, sondern bloß in den eigentlich musikalischen Tönen Statt [53b] finden. Wenn wir nun unsre Aufmerksamkeit auf die natürlichen sonoren Körper richten, welche bey gewissen Berührungen dergleichen von sich geben, so ist unstreitig derjenige an welchem der Mensch zuerst diese Eigenschaft wahrgenommen hat, seine eigne Kehle. Es ist ein dreyfacher Gebrauch der menschlichen Stimme möglich: Geschrey, artikulirte Sprache und Gesang. Es ist vielfältig darüber gestritten worden, welches von diesen dreyen dem Menschen natürlich sey. Einige haben behauptet, der Gesang. Dieß gründet sich aber nur auf die Bemerkung, daß die Sprachen wilder Völker etwas gesangähnliches ganz besonders an sich haben, nämlich einen raschen und auffallenden Wechsel in der Höhe und Tiefe der Töne, d. h. starke Accente, und dabey sonoren Vortrag. Dieß Gesangähnliche ist bey manchen so hervorstechend, daß die Reisenden darunter den Charakter der articulirten Sprache gar nicht haben herausfinden können, so daß ihnen die ganze Sprache wie ein unvernehmliches Gekoller vorgekommen

ist. Der eigentliche künstliche Gesang möchte etwa nur den Chorasmiern ursprünglich natürlich seyn, [53c] welche nach der fabelhaften Erzählung so viel musikalische Anlage haben sollen, daß bey ihnen schon die Kinder in der Wiege in melodischen Tönen weinen. Rousseau scheint nicht übel geneigt sich für das Schreyen zu erklären, und sowohl das Sprechen als das Singen für unbequeme und von der Natur ausgeartete Angewöhnungen zu halten. Sein Argument, daß man beydes erst lernen müsse, kann aber nicht gelten. Denn dieß ist auch bey andern Organen der Fall, die man erst durch Übung zu ihrer wahren und einzigen Bestimmung, wie die Füße zum Gehen, die Augen zum Sehen anwenden lernt. Das Schreyen kann der Mensch freylich zu allererst, er bringt es gleich mit auf die Welt; weil er eigentlich nicht dabey handelt, sondern es ihm organisch abgezwungen wird. Dennoch ist ihm das Sprechen eben so natürlich, sobald die gehörige Entwickelung der Anlagen, die sich darin äußern, eintritt. Jede von den drey verschiednen Arten des Stimmgebrauchs hat ihre verschiedne Bedeutung, die sämtlich in der menschlichen Natur gegründet sind. Das Schreyen hat der Mensch mit den Thieren gemein, auch ist es der Ausdruck der thierischen Passivität. Das Sprechen ist ihm [53d] allein, und zwar als vernünftigem Wesen eigen, und in strenger Absonderung als bloßes Articuliren gedacht, ist es eine Handlung der Willkühr, die ganz abgesondert von den thierischen Functionen des Körpers, woraus sie hervorgeht, bewerkstelligt wird. Der Gesang ist die Synthesis, die Combination von beyden. Die körperliche Handlung genau zu kennen, wodurch er hervorgebracht wird, ist sehr schwer, weil sie innerhalb des Körpers vorgeht, und die Anatomie der Werkzeuge an todten Körpern sie uns nicht in ihrer Bewegung kennen lehren kann. Rousseau sagt, der Gesang bestehe in einer gewissen Modulation, die durch ein Schweben der Luftröhre (par un balancement du larynx) hervorgebracht werde. Ferner bemerkt er, es scheine den Tönen der redenden Stimme nur an der Fortdauer zu fehlen, um einen wahren Gesang zu bilden. So viel ist gewiß, daß sowohl die Hervorbringung des Geschreyes als

der articulirten Laute ruckweise und auf einmal vor sich geht, daß hingegen zu den gesungnen Tönen Stätigkeit und ein gewisses Schweben und Verweilen der Stimme gehört. An Innigkeit gleicht der Gesang dem thierischen Geschrey, und darum wirkt er [53 e] auch so stark auf die Nerven; an bestimmter Lenkung und Herrschaft über das Organ thut er es der bloßen articulirten Sprache weit zuvor. Dieser Vereinigung der beyden Charaktere gemäß, wäre der künstliche Gesang der schöne Ausdruck freywilliger Passivität, eines Hingebens an die Eindrücke; und dieß ist auch eigentlich die wahre musikalische Stimmung. Hiedurch bestimmt sich schon die Sphäre der Musik. Nur dasjenige in unsern Empfindungen, was man um seiner selbst willen lieben, wobey das Gemüth freywillig verweilen kann, wird in sie aufgenommen. Der absolute Zwist, die bloße Widerwärtigkeit muß von ihr ausgeschlossen bleiben. Freylich sehen wir, daß bey wilden Nationen sich auch die wahre und äußerst heftige Trauer in Gesang äußert. Aber dann ist doch schon die größte Gewalt des Schmerzes gebrochen, das Gemüth sieht alsdann schon eine Möglichkeit voraus, mit dem, was ihm anfangs am meisten entgegen ist, in Eintracht zu kommen. So darf in der künstlichen Composition selbst die Verzweiflung nicht mit vollständiger Dissonanz endigen, sondern muß gewissermaßen harmonisch gelöst werden. [53 f] Das Verworfne und Schlechte kann die Musik gar nicht ausdrücken, wenn sie auch wollte; sie kann nur rohe und grelle Melodieen geben, die durch anhängende Nebenbegriffe erst das komische und niedrige erhalten. (Phantasieen über die Kunst S. *189*.) Wenn also das Idealische in der Erscheinung der Harmonie zwischen dem geistigen und sinnlichen Bestandtheile unsrer Natur liegt, so muß man der Musik den Vorzug zugestehn, ihrem ganzen Wesen nach idealisch zu seyn. Sie reinigt die Leidenschaften gleichsam von dem materiellen ihnen anhängenden Schmutz, indem sie selbige ohne Bezug auf Gegenstände bloß nach ihrer Form in unserm innern Sinn darstellt; und läßt sie nach Abstreifung der irdischen Hülle in reinerem Aether athmen.

[1]) Vom Gesange hat alle Musik angefangen, denn die Stimme war vor den künstlichen Instrumenten da. Worte sind unstreitig von jeher gesungen worden, wie noch jetzt; und ursprünglich ohne Zweifel, nur mit Hinzufügung der musikalischen Modulation, ganz ihrem natürlichen Vortrage gemäß. Die ausdrucksvollen Biegungen [53g] der redenden Stimme sind folglich die Grundlage alles Gesanges. Man glaube nicht, daß dieß gleich auf die Meynung derer führen müsse, welche die Empfindung, im engeren Sinne für Affekt genommen, für den einzigen Gegenstand der Musik halten. Denn über diese Empfindung gehen schon die Inflexionen der bloß redenden Stimme hinaus, indem sie ja auch das mit ausdrücken, was man die Affekte des Verstandes nennen könnte, z. B. den Zweifel, die Frage, die Verwunderung u. s. w. ja auch den Zustand der höchsten Gleichgültigkeit bezeichnen sie, überhaupt alles was unter den Typus des innern Sinnes fällt, und wenn man das unter dem Namen der Empfindung begreift, so kann man sich die Beschränkung der Musik auf sie gar wohl gefallen lassen: denn gewiß ist der innre Sinn ihr einziges Gebiet, und Objekte kann sie nur aus ihm heraus wieder darstellen. Obige Bemerkung macht z. B. klar, warum auch eine Erzählung gesungen werden darf, wie die Alten noch in der Kindheit ihrer Musik mit dem epischen Gedicht thaten: denn auch beym Erzählen hat die Stimme ihre Accente, welche der Gesang dann stärker hervorhebt. Man hat den Ausdruck der Affecte in den Biegungen der Stimme oft die Sprache [53h] der Natur genannt, im Gegensatz mit der Sprache der Übereinkunft, welche erst erlernt werden muß, da jene für Menschen von den verschiedensten Graden der Bildung, von verschiednen Nationen, aus entfernten Himmelstrichen, ja schon für die kleinsten Kinder verständlich ist, und z. B. der Ton der Freude, der Liebe, der Traurigkeit und des Zornes nie misgedeutet wird. Wie dieß zugeht, brauchen wir hier nicht umständlich zu untersuchen. Zum Theil liegt es wohl in einer durch die Organisation vermittelten Sym-

[1]) Ein und zwanzigste Stunde.

pathie, indem wir ja bey den Thieren ein ähnliches Verstehen bemerken; dann scheinen diese Naturlaute Symbole dessen zu seyn, was sie ausdrücken, und ihre Deutung also mit zu dem allgemeinen physiognomischen Sinne zu gehören, der sich überall so wirksam bewährt. Zu zeigen, wie auf diese Art Töne innre Zustände darstellen können, das würde wiederum eine tiefere Untersuchung über ihre Natur, und über die Akte des Stimmorgans, wodurch sie hervorgebracht werden, erfodern, und wir brauchen es auch zu unserm Zweck nicht. Genug daß noch in der jetzigen künstlich ausgebildeten gelehrten Gestalt jener Ursprung sichtbar ist.

[54[a]] Die Rede-Accente nuanciren sich Nationenweise anders, theils klimatisch nach Einwirkungen auf die Sprachwerkzeuge, welches wiederum Einfluß auf die Bildung der Sprache hat, theils nach den Gewöhnungen, welche die besondre Beschaffenheit der Sprache hervorbringt, und wodurch diese auf die Organe zurückwirkt. Hiernach bestimmt sich nun offenbar der abweichende Charakter der Musik bey verschiednen Nationen, welcher sich nicht bloß in den Volksmelodieen verräth, dieß wäre weniger zu verwundern, sondern auch in der künstlichen Composition, in welcher z. B. die Italiänische, Französische und Deutsche Musik anerkannter Maßen wesentlich sich unterscheiden. Wie wäre dieß möglich, wenn alle auf das gleiche System von Tönen, ohne Bezug auf jenen sich local modifizirenden Natur-Ausdruck, gebaut wären? So ist es auch eine ausgemachte Sache, daß es sehr musikalische Sprachen giebt und andre, die es gar nicht sind, welches keinesweges bloß in der leichten fließenden Singbarkeit besteht, sondern in der Mannichfaltigkeit und Entschiedenheit der Accente. Nur in den am meisten musikalischen Sprachen, der Italiänischen und Spanischen ist daher [54[b]] das Rezitativ mit Vortheil möglich, welches in seiner einfachsten Gestalt nichts ist, als eine Heraushebung der ausdrucksvollen Rede-Accente ohne bestimmtes Zeitmaß durch angemeßne Modulationen.

Wenn das obige unläugbar ist, so wird man auch zugeben müssen, daß keine Melodie gut seyn kann, die nicht spricht, die nicht etwas bedeutet; daß die Seele aller Melodie

der ausdrucksvolle Accent der Modulationen, mit dem dazu gehörigen Rhythmus ist, zu welchem auch schon die Anlage in der den Affecten gemäß eilenden oder verweilenden Stimme liegt, nur ohne festgesetztes Zeitmaß, wie in Ansehung der Höhe und Tiefe ohne musikalische Bestimmbarkeit.

Sobald die Stimme angefangen hatte, sich im Gesange zu entfalten, suchte man nicht bloß Energie des Ausdrucks, sondern lernte auch auf das Wohlklingende und Gefällige zu achten. Dazu wurden freylich mancherley Übungen der Singstimme erfodert. Da sie ein sehr verstimmbares Instrument, so suchte man an irgend einem sonoren Körper den Ton unverändert wieder zu finden, den man zu einer andern Zeit angegeben hatte. Dieß gab Anlaß zur [54 c] Erfindung der eigentlich musikalischen Instrumente, da das Bedürfniß des Taktschlagens meistens wohl schon früher auf die bloß rhythmischen geführt hatte. Auch das häufig vorfallende gemeinschaftliche Singen mußte die Aufmerksamkeit auf Übereinstimmung und Reinheit der Stimmen lenken. Die Instrumente, besonders die Saiteninstrumente, (denn die Blaseinstrumente setzten eher zu einem richtigen Gebrauch das geübte Gehör schon voraus) trugen nothwendig viel bey den Sinn für die Töne zu schärfen. Man fand im ganzen Gebiet derselben gewisse engere Kreise, innerhalb deren Verschiedenheit nach bestimmten leicht wahrnehmbaren Verhältnissen Statt fand, außerhalb deren dieselben Töne, nur mit dem Unterschiede größerer Höhe oder Tiefe, sonst aber analog, sich wiederhohlten: mit einem Wort, die Tonleiter wurde festgesetzt. Viele haben diese, so wie sie bey uns ist, als aus dem Wesen der Töne unmittelbar abgeleitet, betrachtet wissen wollen. Das möchte sich aber wohl nicht ganz so verhalten. Wir finden, daß die Tonleitern mancher außer-Europäischen Völker, die sonst vielleicht ungebildet sind, aber sehr gute Natur-Anlagen zur Musik zeigen, sich nicht auf unsre Tonbestimmung reduciren lassen, sondern dagegen irrational bleiben. Auch finden wir Intervalle und Fortschreitungsarten in der alten Musik üblich, die nach unsrer Eintheilung [54 d] nicht ausführbar, oder uns gar unverständlich sind. Allein diese Abweichungen beweisen

nicht, daß nicht überhaupt ein System der Töne in der Natur gegründet seyn sollte, obschon nicht grade das unsrige, welches ja nur eine Modification des allgemeinen, mit Einmischung conventioneller Annahmen seyn dürfte. Unter den alten Physikern und Philosophen war Pythagoras der erste, von dem wir wissen, daß er sich ausführlich mit den musikalischen Tönen beschäftigt hat. Daß ihre Verhältnisse wirklich ursprünglich durch die Natur der Dinge festgesetzt seyen, davon kann auch die Pythagoräische Lehre von der Musik der Sphären, welche so oft misverstanden und albern angewandt worden, als eine Anerkennung angesehen werden. Er behauptete nämlich die Bewegung so großer Körper wie die Planeten, müsse nothwendig einen Schall verursachen; da sie sich nun mit verschiedner, doch abgemeßner Geschwindigkeit, in immer weiteren Kreisen, deren jeder von dem andern eingeschlossen wird, (welches man die Sphären nennt) bewegen, so müssen sie verschiedne Töne, und zwar in festgesetzten musikalischen Verhältnissen hervorbringen, so daß das Sonnensystem einer siebenfach besaiteten Leyer [54e] gliche. Das Geräusch dieser himmlischen Musik sey aber allzu gewaltig, als daß sterbliche Ohren es vernehmen könnten. — Aristoteles fertigt diese Lehre als sinnreich aber ungegründet kurz ab. Sie ist aber mehr als das, sie ist unendlich schön und von der erhabensten Bedeutung. Der Schall ist nichts für sich bestehendes, es ist ein Ereigniß in der Körperwelt, welches dadurch vor unsern innern Sinn gebracht wird. Die Hörbarkeit ist eben eine Ankündigung der Natur, daß das Vorgefallne in unsre Sphäre der Existenz hineingehört, daß es uns betreffen kann. Die Gestirne bestimmen durch ihren Einfluß unaufhörlich alles, was auf der Erde vorgeht, ihre Bewegungen sollten also auch für uns hörbar seyn; sie sind es aber nicht, eben weil unsre Verbindung mit ihnen eine zu allumfassende ist, weil unser Leben und seine Beschaffenheit so ganz und gar von den Gestirnen abhängt: wir vernehmen sie also eben so wenig als Menschen, die mitten in einem großen anhaltenden Geräusche wohnen, dieses merken, indem sie es schon mit zu ihrer gewöhnlichen Existenz rechnen: was gehört werden soll

muß als ein besondres einzelnes Ereigniß hervortreten. Beyläufig zu bemerken, so liegt auch in der [54 r] Lehre von der Musik der Sphären die Ahndung von der Möglichkeit der complicirtesten Harmonieen, denn die ganze Tonleiter derselben sollte ja zusammen und dennoch harmonisch erklingen.

Wie dem auch sey, die musikalische Beschaffenheit der Töne, nach welcher sie eine in sich vollendete Reihe bilden, ist etwas höchst wunderbares und noch nicht genug erforschtes. Es ist durchaus verschieden von der Stärke und Schwäche des Schalles, auch von der besondern Art der Klänge (z. B. verschiedner Instrumente) endlich sogar von dem Eindruck der Höhe und Tiefe im allgemeinen. Denn unter noch so sehr entgegengesetzten Bedingungen in diesen drey Rücksichten, wird die Identität des Tones, als Ton, dennoch anerkannt. Dieser Eindruck hat auch nichts mit der sonstigen Schärfe des Gehörs gemein, die man bey gänzlichem Mangel an musikalischem Gehör besitzen kann, ja wie es Menschen giebt, denen bey einem sonst sehr guten Gesicht der Sinn für die Farben mangelt, so daß nach Kants Bemerkung die sichtbare Welt ihnen nur wie ein Kupferstich vorkommen muß. Die Tonleiter hat noch andre Analogieen mit der Scala der Farben im prismatischen Bilde. Man hat in diesem so wie in jener die Zahl sieben ange- [54 g] nommen, welches freylich wie wir gesehen haben, in Ansehung der Farben sehr willkührlich ist. Darin sind sie sich aber ähnlich daß das Gefühl der Reinheit der Farben (so wie der Töne) von der Bemerkung der besondern Natur des Pigments oder der Oberfläche, und der Stärke und Schwäche, wesentlich verschieden ist. Die Octave kann wiederhohlt werden, das Farbenbild hingegen ist nur einmal vorhanden: die Helle und Dunkelheit welche man geneigt seyn könnte mit der Höhe und Tiefe zu vergleichen, ist nichts anders als der Grad der Stärke oder Schwäche, denn Schwarz oder Weiß, darein gemischt, würde die Reinheit zerstören; und begründet also kein solches Verhältniß. Ferner ist in dem Farbenbilde vollkommne Stätigkeit der Übergänge, da hingegen die Tonleiter nach entschiednen Absätzen fortgeht, wenn gleich zwischen den Haupttönen noch Unterabtheilungen möglich sind.

Man hat die Natur der Töne durch Beobachtung dessen zu erforschen gesucht, was an den sonoren Körpern bey ihrer Hervorbringung vorgeht, das sind nämlich die Vibrationen. In dieser Berechnung hat besonders Euler viel gethan; nachher hat sie Chladni mit seinen merkwürdigen Versuchen, gewissermaßen aus der Arithmetik in das Gebiet der Geometrie hinübergespielt, indem er uns gleichsam die [54 h] Reinheit der musikalischen Töne in der Regelmäßigkeit geometrischer Figuren sichtbar macht, worin sich der einer sonoren Fläche aufgestreute Staub unter gewissen Bedingungen ordnet, und welche die bey den Schwingungen ruhenden Stellen anzeigen. — Auf dem mathematischen Wege möchte man bey noch so großer Vervollkommnung dieser Beobachtungen für die Erklärung des Verhältnisses der Töne zu unserm Gehör und dadurch zu unsrer ganzen Organisation schwerlich etwas weiter gewinnen: denn dieß Verhältniß ist ein lebendiges, und die Mathematik kann nur Constructionen der Phänomene nach Abzug des Lebendigen in ihnen liefern. Hier sind also höhere Aufschlüsse erst von der dynamischen Physik zu erwarten. Unstreitig sind die hervorgebrachten Töne der innern Structur der Körper eben so angemessen als die auf ihrer Oberfläche erscheinenden Farben, der Glanz, die Grade der Durchsichtigkeit u. s. w. So möchte etwa die Cohäsion (diejenige Art des Zusammenhanges, welche bey den Metallen unter dem Namen der Dehnbarkeit bekannt ist) in Absicht auf die Sonorität besondre Aufmerksamkeit verdienen. Diese Eigenschaft ist neuerdings der Gegenstand [55 a] schärferer Untersuchungen geworden; sie findet sich in hervorstechendem Grade bey den Metallen, die ja auch in der Musik eine so große Rolle spielen.

Die Betrachtung des Rhythmus führte uns auf die Modulation, diese auf die Harmonie. Denn nach Festsetzung der Tonleiter wird natürlich der Eindruck bemerkt, welchen die Gleichzeitigkeit mehrerer Töne derselben macht. Das Gefühl der Übereinstimmung und der Zwietracht in den Tönen, der Accorde und Dissonanzen ist auch nicht etwa erst künstlich erworben, sondern schon dem ungebildeten Gehör eigen. Man hat es aus den Zahlverhältnissen der bey den Tönen vor-

fallenden Vibrationen erklären wollen: nämlich die leicht zu berechnenden, in einander aufgehenden seyen harmonisch, die irrationalen das Gegentheil. Diese Hypothese ist aber, wie schon Rousseau gezeigt hat, nicht im mindesten befriedigend. Denn diese Proportionen der Zahlen stimmen gar nicht mit den Graden der Consonanz und Dissonanz überein. Viel weiter führt schon die (jedoch von andern wieder bezweifelte) Annahme, daß kein musikalischer Ton einfach sey, daß [55b] man mit dem Hauptttone zugleich seine beyden Hauptaccorde, die Quinte und Terze, mithöre, welches der ursprüngliche Dreyklang genannt wird. Das Wohlgefallen an den Accorden entspringe nun daraus, daß das unbewußt vernommene, welches der Sinn aber fodert, deutlicher zur Anschauung gebracht wird, welches uns das Gefühl der Vollendung giebt. Da jeder Accord nun wieder die seinigen hat, so läge in einem einzelnen musikalischen Ton dem Keime nach schon die ganze Mannichfaltigkeit harmonischer Verhältnisse. So viel ist gewiß, daß die Wahrnehmung von diesen nicht zur Materie der sinnlichen Empfindung gerechnet werden kann, da schon die Reinheit der einzelnen Töne, so wie der Farben, zu ihrer Form gehört. Rousseau behauptet dieß indessen, er sagt die Harmonie schmeichle nur dem Ohre durch angenehme Sensationen, die aber dem Geiste nichts sagen, nichts nachahmen, nach unsrer Art zu reden nichts bedeuten. Auf der andern Seite will er die complicirten harmonischen Erfindungen der modernen Musik für eine bloße Verkünstelung und Ausartung des Geschmacks angesehen wissen. Seine Liebe zum Paradoxen hat vielleicht an dieser Behauptung Antheil. — Wir haben gesehen, daß der Gegenstand der Musik das Zeiterfüllende, ihr allgemeines [55c] Vorbild der innre Sinn ist. Die Zeit hat nur Eine Dimension, sie wird am besten unter dem Bilde eines fließenden Punktes vorgestellt. In dem innern Sinn ist strenge genommen eine Vielheit nie gleichzeitig, sie muß zur Einheit verschmolzen seyn um in Einen Moment zu fallen. — Die ursprünglichste Form der Musik ist also die reine Succession, wo nur nach nicht neben einander ein Mannichfaltiges wahrgenommen wird. In dieser Gestalt ist

sie ein Bild des nie ruhenden, beweglichen, ewig wechselnden Lebens. — Allein auch das scheinbar einfache in der Natur ist es nicht, sondern alle Realität entsteht nur aus der Vereinigung von Gegensätzen, diese Gedoppeltheit, Triplicität oder Vielfachheit in der Einheit ist auch in unserm eignen Daseyn: und die Harmonie zugleich seyender, also in Einen Zeitmoment fallender Töne, die in der Entgegensetzung doch zusammenstimmen, und in der Vielheit eins sind, würde uns eben diese mehr innerliche Anschauung des Lebens darstellen und hörbar machen. Die Harmonie wäre also das eigentlich mystische Prinzip in der Musik, welches nicht auf den Fortschritt der Zeit seine Ansprüche auf mächtige Wirkung baut, son- [55[d]] dern die Unendlichkeit in dem untheilbaren Momente sucht. Wir sehen auch in der That, daß die jetzige Ausbildung des harmonischen Theils der Musik ihren Ursprung aus dem Gebrauch derselben beym christlichen Gottesdienste genommen hat, in einem Zeitalter, wo der Sinn für die freye Bewegung des äußern Lebens mit dem energischen Rhythmus der Alten verlohren gegangen war, wo sich das Gemüth in sich selbst zurückwandte, um da ein höheres Leben aufzusuchen. Der feyerliche Kirchengesang drückt dieß Streben nach dem Unsinnlichen in einer geistlichen Vereinigung aus. Man kann vom Marsch und der Tanzmusik an bis zum Choral in der Musik alle Stufen der Weltlichkeit und Geistlichkeit nachweisen: jene regen bloß das sinnliche Leben zu geordneten Bewegungen auf, in diesem ist aller Wechsel irdischer Leidenschaften abgelegt, nur ein einziges unwandelbares durchaus unendliches Streben, die Andacht, bleibt übrig; und in den ernsten gleichförmigen Successionen einer ihr gewidmeten Musik liegt in jedem Moment eine Ahndung der harmonischen Vollendung, der Einheit alles Daseyns, welche die Christen [55[e]] sich unter dem Bilde der himmlischen Seligkeit denken.

[56[a]] **Tanzkunst.**

Untrennbar mit Poesie und Musik entstanden. Warum? Dreyfache Art des Ausdrucks, Wort, Ton, Geberde. Hierin

der Keim der sämtlichen Künste. Hinzufügung des Rhythmus zu allen Dreyen erzeugt die Kunstform. Tanzkunst = Geberde und Rhythmus. Verschiedne Arten der Geberden. Das Physiologische und Pathologische in ihnen. Das bezeichnende, andeutende, nachahmende. Sitz desselben besonders in den Händen als Werkzeugen des Verstandes. Willkühr in der Bewegung derselben, Bild von der Thätigkeit desselben. Je mehr die Geberden aus der Darstellung des Subjectiven in die des Objectiven übergehn, desto weniger edel ist ihr Styl. Gesinnungen, Gefühle, zuweilen Gedanken das Gebiet der würdigen Mimik. Darüber hinaus, die Hülfe der Wortsprache nöthig. Lächerliche Erscheinung, wenn jemand zu dieser nicht seine Zuflucht nehmen kann, und sich bloß durch Geberden verständlich machen will, wie Ausländer oder Stumme. Aussicht auf Folgerungen hieraus für die Bestimmung der Tanzkunst.

1) Tanzkunst in Verbindung mit Poesie und Musik als untergeordnete Kunst; 2) isolirt ausgebildet nur von dienender Musik begleitet. Zu jenen gehörten die Chortänze in den Griechischen Dramen, ferner die feyerlich religiösen Tänze. Begriff derselben. [56b] Allgemeinheit der religiösen Tänze. Ihr Mangel in der christlichen und mohamedanischen Religion. Ursache davon dieselbe warum in den alten christlichen Hymnen der Rhythmus fehlte. Die Griechische Religion und andre Heidnische Darstellung der Natur und des Lebens.

Gränzen der Tanzkunst, in so fern sie isolirt. — Beschränkung auf das durch bloße Gebehrdensprache verständliche. Ferner Verhältniß der ausgedrückten Leidenschaft oder Handlung zu der Evidenz und Energie der körperlichen Erscheinung, welche durch die verstärkten und rhythmisch geordneten Bewegungen aller Glieder hervorgebracht wird. Der Tanz die materiellste aller Künste. Poesie und Musik — Succession ohne Gestalt, bildende Kunst Gestalt ohne Bewegung; Tanzkunst beydes.

Demnach Hauptarten der Tänze: kriegerische und sinnlich verliebte. In beyden Gegenständen bestimmt die körperliche Natur das Verhältniß, und kann sich darum im Tanz ganz aussprechen. Ferner mystische Tänze. Das ausgedrückte Ver-

hältniß innerhalb der Natur des Tanzenden, zwischen seinem geistigen und sinnlichen Theil. Ihr Ursprung. Ahndung des Unendlichen, Schauer davor. Wüten gegen sich selbst. Stürzen in den Abgrund der Natur. Außer sich seyn, der Geist hingerissen vom Taumel des Körpers, dieser wiederum von [56c] jenem. Bacchische Tänze, andre orgiastische. Begeisterung der Sibyllen und Propheten. Baalsprister. Schamanen. Sinn ihrer wüthenden Tänze. — Verbindung der mystischen mit den Waffentänzen. Lucrez.

Waffentänze der Dorier, Lacedämonier, besonders Pyrrhische. Kriegstänze der Neuseeländer. Lust am Kriege um sein selbst willen. — Unmöglichkeit der Kriegstänze, bey unsrer Art der Bewaffnung und Taktik.

Verliebte Tänze, allgemein verbreitet, besonders unter südlichen Himmelstrichen. Bey den Griechen sehr herrschend. Begleiteten die Gastmäler. Bey den Indiern, Bajaderen. In Aegypten und sonst im Morgenlande, Savary. Tänze der Südseeinsulaner. Anzug der Tänzerinnen, oft wenige Bewegungen der Füße. Unter den Europäern Tarantelle, Fandango. Spuren hievon in den Gesellschaftstänzen. Steife pretiöse Galanterie der Menuet, Bizarrerie der Kosake, Roheit der Englischen und Schottischen Tänze, Walzen. Einwendungen der Moralisten dagegen.

Doppelte Ausschweifung der Tanzkunst: bloßes Springen, und zu verwickelte nicht für den Tanz geeignete Composition. Das erste zu rechtfertigen bey bescheidnen Ansprüchen. Tanz als [56d] bloße Leibesübung, als Ergötzlichkeit. Ausbruch der Freude bey Erntefesten und sonst. König David. Solch ein Tanz gewissermaßen schon mimisch. — Entfaltung körperlicher Geschicklichkeit. Beym Homer κυβιστητηρες. Unter allen Nationen Verwandtschaft mit der Seiltänzerey und dem Voltigiren.

Dramatische Darstellung. Pantomime bey den Römern besonders cultivirt. Roscius. Pylades und Bathyll. August. Einzelne Szenen, dann ganze Tragödien in Tanz übersetzt. Was Augustin darüber bemerkt. Conventionelle und willkührliche Zeichen. — Ballette der Neuern. Ihre Gestalt

vor und unter Ludwig dem 14. Unbedeutend. Figurirte Tänze. Steife Symmetrie. Masken ꝛc. — Noverre. Allgemeines Urtheil über ihn. Dringt auf das heroische, dramatische, pittoreske. Unbestimmtheit über die Gränzen der tanzenden Mimik. — Unstatthaftigkeit des Vergleichs mit dem historischen Gemählde. Warum von diesem die vollständige Verständlichkeit nicht so gefodert werden kann wie vom Ballet. Mythologische Darstellungen durch Tanz. Bey den Griechen der bessern Zeit betrafen sie meistens nur sinnliche Liebe. Manches zu Gunsten der figurirten Tänze, Symmetrie u. s. w. gegen Noverre.

Wahre Zauber der Tanzkunst. Schönheit der Gestalt, Grazie der Stellungen. Musikalische Bewegungen. Alles dieß fodert Jugend, Fülle des Lebens. Das [56e] Alter des Verlangens. Edler und idealischer Styl in der Wollust. Beyspiel an Tassoni in der Stelle von Endymion und der Lukretia.

Gänzliche Verkennung der Gränzen. Allegorische Tänze. Beyspiel von Sostrates. Xenie. — Sulzers Bemühen Moralität in die Tanzkunst zu bringen. Getanzte Familien-Gemählde. — Sokrates beym Xenophon verstand es besser.

Gegenwärtige Operntänzerey. Vereinigt beyde entgegengesetzte Abschweifungen, die Seiltänzerey und die verkehrte Dramatik. Ihre Abgeschmacktheit, Bedeutungslosigkeit, unschuldige Unanständigkeit. Das Programm.

Burleske Tänze. Karikiren der charakteristischen und nachahmenden Gebehrden. Festgesetzte komische Rollen, Masken. Vermuthlich leisteten schon die komischen und satyrischen Tänze der Alten etwas ähnliches.

[Bd. III. 1a] [1])**Poesie.**

Der Dichter Simonides soll, als ihn der Herrscher von Syrakus befragte, was die Gottheit sey, sich einen Tag Bedenkzeit ausgebeten haben; nach Verlauf dieser Frist zwey Tage, drey Tage und so fort, und endlich, da jener auf einen

[1]) Drey und zwanzigste Stunde.

wirklichen Bescheid drang, gab er zur Antwort: die Sache scheine ihm um so dunkler, je länger er sie erwäge. Die Frage: was die Poesie sey? würde ich geneigt seyn, auf ähnliche Weise zu beantworten, und damit sowohl als Simonides in der That etwas gesagt zu haben glauben. Er deutete nämlich dadurch an, die Gottheit sey ein schrankenloser Gedanke, eine Idee. Dieß gilt nun zwar von der Kunst überhaupt: ihr Zweck, d. h. die Richtung ihres Strebens kann wohl im allgemeinen angedeutet werden; aber was sie im Laufe der Zeiten realisiren soll und kann, vermag kein Verstandesbegriff zu umfassen, denn es ist unendlich. Bey der Poesie findet es aber in noch höherem Grade Statt; denn die übrigen Künste haben doch nach ihren beschränkten Medien oder Mitteln der Darstellung eine bestimmte Sphäre, die sich einigermaßen ausmessen läßt. Das Medium der Poesie aber ist eben dasselbe, wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung [1b] gelangt, und seine Vorstellungen zu willkührlicher Verknüpfung und Äußerung in die Gewalt bekömmt: die Sprache. Daher ist sie auch nicht an Gegenstände gebunden, sondern sie schafft sich die ihrigen selbst; sie ist die umfassendste aller Künste, und gleichsam der in ihnen überall gegenwärtige Universal-Geist. Dasjenige in den Darstellungen der übrigen Künste, was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Fantasie erhebt, nennt man das Poetische in ihnen; Poesie bezeichnet also in diesem Sinne überhaupt die künstlerische Erfindung, den wunderbaren Akt, wodurch dieselbe die Natur bereichert; wie der Name aussagt, eine wahre Schöpfung und Hervorbringung. Jeder äußern materiellen Darstellung geht eine innre in dem Geiste des Künstlers voran, bey welcher die Sprache immer als Vermittlerin des Bewußtseyns eintritt, und folglich kann man sagen, daß jene jederzeit aus dem Schooße der Poesie hervorgeht. Die Sprache ist kein Produkt der Natur, sondern ein Abdruck des menschlichen Geistes, der darin die Entstehung und Verwandtschaft seiner Vorstellungen, und den ganzen Mechanismus seiner Operationen niederlegt. Es wird also in der Poesie schon Gebildetes wieder gebildet; und die Bild-

samkeit ihres Organs ist eben so gränzenlos, als die Fähigkeit des Geistes zur Rückkehr auf sich [1c] selbst durch immer höhere potenzirtere Reflexionen. Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Erscheinung der menschlichen Natur in der Poesie sich mehr vergeistigen und verklären kann als in den übrigen Künsten, und daß sie bis in mystische geheimnißvolle Regionen eine Bahn zu finden weiß. Sie hat nicht bloß das körperlich wahrnehmbare Universum vor sich, sondern alle Kunstbildungen, ganz besonders alles was Dichtung ist, zieht sie wieder in ihre Natur, die dadurch zu einem schönen Chaos wird, aus welchem Liebe und Haß, oder mit andern Worten Begeisterung, das mächtige beherrschende Gefühl der Sympathieen und Antipathieen, neue harmonische Schöpfungen ausscheidet und hervorruft. Man hat es höchst befremdlich und unverständlich gefunden, daß von Poesie der Poesie gesprochen worden ist; und doch ist es für den, welcher überhaupt von dem innern Organismus des geistigen Daseyns einen Begriff hat, sehr einfach, daß dieselbe Thätigkeit, durch welche zuerst etwas poetisches zu Stande gebracht wird, sich auf ihr Resultat zurückwendet. Ja man kann ohne Übertreibung und Paradoxie sagen, daß eigentlich alle Poesie, Poesie der Poesie sey; denn sie setzt schon die Sprache voraus, deren Erfindung doch der poetischen Anlage angehört, die selbst ein immer werdendes, sich verwandelndes, nie vollendetes Gedicht des gesamten Menschengeschlechtes ist. [1d] Noch mehr: in den früheren Epochen der Bildung gebiert sich in und aus der Sprache, aber eben so nothwendig und unabsichtlich als sie, eine dichterische Weltansicht, d. h. eine solche worin die Fantasie herrscht. Das ist die Mythologie. Diese ist gleichsam die höhere Potenz der ersten durch die Sprache bewerkstelligten Naturdarstellung; und die freye selbstbewußte Poesie, welche darauf fortbaut, für welche der Mythus wieder Stoff wird, den sie dichterisch behandelt, poetisirt, steht folglich noch um eine Stufe höher. So kann es nun weiter fortgehen, denn die Poesie verläßt den Menschen in keiner Epoche seiner Ausbildung (welche wirklich diesen Namen verdient, und nicht bloß Einseitigkeit und Ertödtung gewisser Anlagen ist) ganz; und

wie sie das Ursprünglichste ist, die Ur- und Mutterkunst aller übrigen, so ist sie auch die letzte Vollendung der Menschheit, der Ocean, in den alles wieder zurückfließt, wie sehr es sich auch in mancherley Gestalten von ihm entfernt haben mag. Sie beseelt schon das erste Lallen des Kindes, und läßt noch jenseits der höchsten Speculation des Philosophen Seherblicke thun, welche den Geist eben da, wo er, um sich selbst anzuschauen, allem Leben entsagt hatte, wieder in die Mitte des Lebens zurückzaubern. So ist sie der Gipfel der Wissenschaft, die Deuterin, Dollmetscherin jener himmlischen [1e] Offenbarung, wie die Alten sie mit Recht genannt haben, eine Sprache der Götter.

Eben weil die Poesie das allgegenwärtigste, das alldurchdringendste ist, begreifen wir sie schwerer, so wie wir die Luft, in welcher wir athmen und leben, nicht insbesondre wahrnehmen. Eine Nation, ein Zeitalter, bey welcher sie vom ersten Ursprunge an sich ohne Störung entwickelt hat, wird im vollkommnen Besitze derselben am wenigsten über ihr Wesen im klaren seyn: dieß war wirklich der Fall der Griechen, die zu glücklich, zu begünstigt waren, um ihre eigne Poesie ganz zu verstehen. Wir, deren Bildung sich nicht aus einfacher Natur stätig entfaltet, sondern aus verworrner Barbarey ruckweise losgerissen hat, und daher in aller ihrer Ausdehnung noch isolirt und disharmonisch ist, können mit der Speculation über diesen Gegenstand weit tiefer gehn, so wie die poetischen Intentionen selbst weit speculativer geworden sind, wie sichs bey der Untersuchung über romantische Poesie zeigen wird: welche wir jetzt, da sie von neuem auflebt, wiederum tiefer durchschauen können, als es in ihrer großen Epoche den Meistern und Urhebern derselben möglich war.

Man sieht aus dem bisherigen, welch ein unfruchtbares und armseliges Verfahren es ist, gleich vornherein mit einer Worterklärung [1f] der Poesie anzufangen, und aus dieser alles herausspinnen zu wollen. Manche Analytiker haben sogar an einer herausgerissenen Stelle, an irgend einer Phrase eines Dichters, das Wesen der Poesie im Gegensatz mit der Prosa entwickeln zu können geglaubt. Das ist gerade so,

als ob man einen Stein aus einem Tempel, und einen andern aus einem gemeinen Wohnhause herumwiese, und dadurch den Unterschied dieser beyden Gebäude anschaulich machen wollte. [Der Scholastiker des Hierokles.] Man ist denn auch auf diesem Wege auf so unvergleichliche allgemeine Merkmale gestoßen, die eine wahre wächserne Nase der Theorie sind; z. B. Poetisch sey alles, was die Lebhaftigkeit der Vorstellungen befördert. Begreift man denn nicht, daß, da die Poesie ursprünglich in der Sprache daheim ist, diese nie so gänzlich depoetisirt werden kann, daß sich nicht überall in ihr eine Menge zerstreute poetische Elemente finden sollten, auch bey dem willkührlichsten und kältesten Verstandesgebrauch der Sprachzeichen, wie viel mehr im gemeinen Leben, in der raschen, unmittelbaren oft leidenschaftlichen Sprache des Umgangs. Viele Wendungen, Redensarten, Bilder und Gleichnisse, die, sogar im plebejesten Tone, vorkommen, sind unverändert auch für die würdige und ernste Poesie brauchbar; [18] und unstreitig ließe sich bey einem Gezänk von Hökerweibern die Lebhaftigkeit der Vorstellungen eben so gut als Prinzip demonstriren, wie bey jenen ausgehobnen Dichterstellen. Der bürgerliche Edelmann des Moliere ist sehr befremdet, da er erfährt, daß er sein ganzes Leben Prosa gesprochen habe, weil er diese Kunst doch niemals gelernt; er würde noch weit erstaunter gewesen seyn zu hören, daß er auch Poesie zu reden verstehe, welches sich ihm doch ohne Zweifel eben so leicht hätte zeigen lassen. — Eben so wie das Geschmückte, Bildliche im einzelnen Ausdruck, keineswegs hinreicht, die wirkliche Gegenwart der Poesie in der ganzen Zusammensetzung zu beweisen: (auch der Redner darf sich ja dessen bedienen, und wie wird man dem wesentlichen Unterschiede der schönen Prosa und Poesie auf den Grund kommen, wenn man an solchen Äußerlichkeiten kleben bleibt?) beweist auf der andern Seite der Mangel daran in einzelnen Stellen, eben so wenig die Abwesenheit des poetischen Prinzips. Man hat ehedem häufig gefodert, wenn man in einer poetischen Stelle den Vers durch Umstellung der Worte auflöse, müsse sich dann noch das über die gewöhnliche Rede erhöhte, die Glieder des

aus einander geworfnen Dichters wie Horaz sagt, erkennen lassen; [1 h] und diese alberne Probe wird immer noch dann und wann von irgend einem Einfaltspinsel wiederholt, und daraus argumentirt. Als ob nicht grade die Folge und Anordnung der Wörter nebst dem Rhythmus, welches beydes auf solche Art zerstört wird, dasjenige seyn könnte, worin der poetische Charakter liegt? Man versteht also gar nichts von der Organisation der Rede, wenn man alles auf die einzelnen Bestandtheile legt, die doch durch die jedesmalige Zusammenfügung durchaus verschieden bestimmt werden. Dieses Merkmal trifft bey einigen Gattungen zu, allein man erfährt hieraus nichts, sondern muß vielmehr die Nothwendigkeit einer solchen Diction erst aus dem Wesen derselben ableiten.

Eine uralte, schlichte und bürgerliche Meynung ist die, alles in Versen geschriebne für Poesie zu halten. Ein solch empirisches Merkmal ist in der Kindheit der Kunst verzeihlich, wo es auch nichts weiter praetendirt, als sinnliche Zusammenfassung der Masse. Uns hat aber leider eine Millionenfache Erfahrung belehrt, daß sich ganz prosaische Verse machen lassen, und man darf das unselige, so außerordentlich cultivirte Handwerk der Versemacherey, nicht noch durch schöne Titel begünstigen. Schon bey den Griechen war selbst in der schönsten blühendsten [2 a] Periode ihrer Poesie, als nicht leicht jemand ohne natürliche Eingebung dichtete, ehe noch gelehrte Eitelkeit ihre Unschuld zerstört und sie mit willkührlicher Künsteley behandelt hatte, diese populäre Meinung nicht ganz richtig, und Aristoteles bestreitet sie deswegen auch. Denn es gab locale nur für ein gewisses Zeitalter gültige Anlässe manches in Versen abzufassen, was zwar eben durch diese Entstehungsart einen von der Prosa verschiednen Charakter im ganzen Vortrage beybehielt, aber doch seinem Inhalte nach nicht eigentlich dem dichtenden Vermögen angehörte. Allein für uns wäre der Satz nicht einmal mehr richtig, wenn er auch folgendergestalt abgeändert würde: nur das ist Poesie, was in Versen abgefaßt werden *soll*; wiewohl man alsdann nichts daraus erführe, denn nun würde sich erst fragen: was soll denn in Versen abgefaßt werden? Es hat

sich nämlich in der romantischen Poesie eine Gattung aufgethan, welche nicht nur ohne Verse bestehen kann, sondern in vielen Fällen die Versification gänzlich verwirft: dieß ist der Roman. Wir werden uns wohl hüten, Theorieen ohne historisches Fundament in die Luft zu bauen, denen zu lieb nachher das unübersehliche Gebiet der ächten Poesie willkührlich verengt werden muß.

[2b] Mit Worterklärungen und zufällig aufgehaschten Merkmalen ist demnach nichts ausgerichtet. Um dem Wesen der Poesie analytisch näher zu kommen, müßte man wenigstens ein poetisches Ganzes als Beyspiel vornehmen, und es zu construiren, seinem innern Baue nach zu erforschen und als nothwendig darzuthun suchen. Aber ein solches wird unfehlbar einer gewissen Gattung angehören, und man wird also immer im blinden darüber tappen, was dieser Gattung und was der Poesie überhaupt wesentlich ist. Der synthetische Gang ist folglich der einzige wahre: man muß die Dichtarten aus der allgemeinen Poesie, und die einzelnen Gedichte und ihre Theile aus ihrer Dichtart begreiflich machen. Dazu ist es aber erforderlich, die Sache an einem höheren Punkte zu fassen.

Wir wollen versuchen, die Poesie genetisch zu erklären, und sie auf den verschiednen Stufen, welche sie von der ersten Regung des Instinktes an bis zur vollendeten Künstlerabsicht, bis zum Werk, durchzugehen hat, begleiten. Wir handeln also zuvörderst von der Naturpoesie, dann der Kunstpoesie. Erst bey der letzten tritt die Scheidung in Gattungen ein, oder vielmehr diese Scheidung bezeichnet eben den Anfangspunkt derselben. Wir werden [2c] ihre Entwicklung alsdann historisch verfolgen, indem in ihrer Zeitfolge wirklich ihre Rangordnung vom einfachsten und reinsten bis zum zusammengesetztesten und gemischtesten liegt. Auch was ich über Naturpoesie zu sagen habe, wird historischer Art seyn, jedoch nicht in dem Sinne, daß es ausdrücklich bezeugte Facta, zu bestimmten Zeiten, an bestimmten Örtern vorgefallen, beträfe. Historische Nachrichten reichen nicht bis dahinauf; wir haben nur ewige und nothwendige Thatsachen anzugeben, die

aus der menschlichen Natur herfließen, und sich eigentlich immer bey der Entwickelung des Individuums, wie bey der des ganzen Menschengeschlechts wiederhohlen. Es ist im vorhergehenden einmal beyläufig die Möglichkeit einer Naturgeschichte der Kunst erwähnt worden. Naturgeschichte der Kunst ist eine Darlegung ihres nothwendigen Ursprunges und ihrer ersten Fortschritte aus den allgemeinen menschlichen Anlagen, und den Umständen, welche beym Erwachen des frühesten Menschengeschlechtes zu einiger geistigen Bildung eintreten mußten. Sie kann folglich nur bey solchen Künsten Statt finden, deren Medium oder Werkzeug der Darstellung ein dem Menschen natürliches ist; [2d] alle Künste, deren Werkzeug ein künstliches ist, setzen Beobachtung der Natur und Akte der Willkühr zur Benutzung derselben voraus, welche nur historisch gegeben, nicht philosophisch abgeleitet werden können. Die natürlichen Medien der Kunst sind Handlungen, wodurch der Mensch sein Innres äußerlich offenbart, und dergleichen giebt es keine andre als Worte, Töne und Gebehrden. Diese sind denn auch die Wurzel und Grundlage der Poesie, Musik und Tanzkunst. Wie die Tanzkunst gewissermaßen wieder als der erste Keim der bildenden Kunst betrachtet werden könne, haben wir bey der Übersicht der Künste gezeigt. Es sind im Verlauf dieser Vorträge schon verschiedne zur Naturgeschichte der Kunst gehörige Sätze vorgekommen. Z. B. daß die drey oben genannten Künste zugleich und in unzertrennlicher Einheit entstanden seyen; ferner die Entstehung des Rhythmus, als der allen Dreyen gemeinschaftlichen Form. Was wir darüber behaupteten, war nicht aus der Erfahrung geschöpft, aber wir konnten es einigermaßen mit Beobachtung roher Völker, bey denen die Künste in einer ihrem Ursprunge näheren Gestalt verharret sind, belegen, und so wird es sich auch mit dem verhalten, was wir von der Naturgeschichte der Poesie noch hinzufügen werden.

[2e] Bey dem jetzigen Zustande unsrer Cultur, wo die Poesie als eine sehr schwierige Kunst betrachtet wird, zu welcher nur wenige ausgezeichnete Individuen die Fähigkeit besitzen, die sie noch dazu nur mit vielem Nachdenken und

geflissener Vorbereitung ausüben, sind wir geneigt, ehe wir besser belehrt werden, sie für eine späte Frucht der Verfeinerung, für eine dem müßigen Ergötzen dienende Erfindung, mit einem Wort für einen bloßen Luxus des Geistes zu halten. Dieß widerlegt zwar schon die Erfahrung, die uns sowohl in den ältesten schriftlichen Urkunden, als unter den ungebildetsten Völkern selbst in den ungünstigsten Climaten Anfänge der Poesie aufweist. Wo diese gänzlich fehlen wie etwa bey den Feuerländern und vielleicht den Esquimaux ist sicher ein unnatürlicher Zustand vorhanden, ein Rückfall in vollkommne Stupidität, den vermuthlich plötzliche Verdrängung aus milderen Gegenden durch andre Nationen verursacht hat. Davon indessen kann uns die bloße Erfahrung nicht belehren, was sich doch evident darthun läßt, daß Poesie das unentbehrlichste, erste, ursprünglichste in allem menschlichen Thun und Treiben ist. Ich möchte sagen, wenn dieser Ausdruck nicht dem [2f] Misverstande ausgesetzt wäre: die Poesie sey zugleich mit der Welt erschaffen worden. Der Mensch schafft sich aber seine Welt immer selbst, und da der Anfang der Poesie mit der ersten Regung des menschlichen Daseyns zusammenfällt, so ist auch jenes, philosophisch verstanden, buchstäblich wahr.

Wir müssen also bis auf die älteste Geschichte der Menschheit zurückgehen, um die Wurzel der Poesie aufzufinden. Beym Heranwachsen der **Naturpoesie** können wir folgende drey Stufen oder Bildungsepochen unterscheiden: 1) *Elementarpoesie* in der Gestalt der *Ursprache*; 2) Absonderung der poetischen Successionen in unserm Innern von anderweitigen Zuständen durch ein äußeres Gesetz der Form nämlich den *Rhythmus*; 3) Bindung und Zusammenfassung der poetischen Elemente zu einer Ansicht des Weltganzen, *Mythologie*. Diese setze ich nach dem Rhythmus, nicht als ob sich über die Zeitfolge ihrer Entstehung etwas ausmachen ließe, wiewohl man die Beobachtung des Zeitmaßes bey Nationen antrifft, bey denen nur erst dürftige Anfänge von Mythen aufzufinden seyn möchten; sondern deswegen, weil der Rhythmus nur überhaupt die Bedingung aller selbstständigen Existenz für die Poesie ist; Mythologie [2g] scheint hingegen eine höhere Potenz der poe-

tischen Anlage in der Ursprache, eine zweyte Symbolik des Universums über jener ersten in der Sprachbezeichnung enthaltenen zu seyn, welche, mit Freyheit behandelt, sogleich in wahrhafte poetische Werke übergehen kann.

Wir werden also nun von Sprache, Sylbenmaß und Mythologie handeln, und uns dabey nicht bloß auf das beschränken, was der eigentlichen Kunstpoesie vorangeht, sondern gleich alles zusammenfassen, was über diese Gegenstände zu sagen ist, und sie also auch in ihrer mannichfaltigsten und schönsten Ausbildung betrachten. Die Sprache ist von ihrer Entstehung an der Urstoff der Poesie; das Sylbenmaß (im weitesten Sinne) die Form ihrer Realität, das äußerliche Gesetz, unter welchem sie in die Welt der Erscheinungen eintritt; die Mythologie endlich ist gleichsam eine Organisation, welche sich der poetische Geist aus der elementarischen Welt anbildet, und durch dessen Medium, mit dessen Organen er nun alle übrigen Gegenstände anschaut und ergreift. — Mit diesen drey Stücken wäre also die allgemeine Poetik beendigt, welche dasjenige in sich faßt, was ohne Beziehung auf Gattungen ausgemacht werden kann.

[2[h]] Die in den gewöhnlichen Poetiken hergebrachte Methode ist eine ganz andre. Da wird von der Diction und dem Versbau, als dem letzten der Ausführung, erst am Schlusse gehandelt. Man nimmt an, sowohl die gefoderte Bildlichkeit des Ausdrucks, als der Wohlklang der Verse sey ein bloßer Zierrath, ein Raffinement der müßigen und nach Genuß lüsternen Fantasie oder Sinnlichkeit; beydes wird der schon fertigen Poesie wie eine fremde Äußerlichkeit umgehängt, wodurch sie denn unausbleiblich zu einem bloß grammatischen und rhetorischen Exercitium herabgewürdigt wird, wie man sie auch in der Wirklichkeit leider so oft ausübt. Durch unsre genetische Erklärung hingegen, werden wir zu der Einsicht gelangen, wie der Gebrauch dieser Mittel aus dem Wesen der Poesie von innen hervorgeht, und dadurch mit Nothwendigkeit bestimmt wird. — Die Mythologie kommt meistens unter der Rubrik des Wunderbaren beym epischen Gedicht nur sehr unvollständig und ohne rechte Bedeutung vor, da sie doch so äußerst wichtige Aufschlüsse zu geben vermag.

Von der Sprache.

Wie die Gewöhnung den Geist gegen das Außerordentlichste abstumpft, so haben wohl Menschen [3 a] in ihrem Leben nicht bedacht, welch eine wundervolle Einrichtung es mit der Sprache ist. Sie sprechen unaufhörlich, ohne zu wissen was sie thun, ohne je das Sprechen durch Reflexion darüber begriffen zu haben. Es sey uns also erlaubt, auch einmal über das Sprechen zu sprechen. Durch gewisse uns sehr geläufige Bewegungen der Zunge, der Lippen, der Zähne, des Gaumens bringen wir Laute hervor, die in uns selbst und in andern unausbleiblich gewisse Vorstellungen erwecken. Am begreiflichsten ist dieß noch bey sinnlichen körperlichen Dingen, denn diese kann man vorzeigen, man kann das Zeichen und das Bezeichnete zusammenhalten, und wenn dieß öfter geschehen ist, wird es sich natürlich dem Gedächtniß einprägen, so daß der Name uns an die Sache erinnert. Allein Worte erregen auch die Vorstellung von Dingen, welche weder der Redende noch der Hörende selbst angeschaut, sinnlich wahrgenommen haben, sondern die sie nur aus Beschreibungen durch andre Worte kennen; oder auch von solchen die sie gar nicht sinnlich anschauen können, weil sie nur in der geistigen Welt ihr Daseyn haben. Doch die Worte sind nicht bloß Namen, die etwas für sich bestehendes bedeuten; sie bezeichnen auch Merkmale, die wir in Gedanken [3 b] von den Dingen absondern, um sie ihnen dann als Eigenschaften wieder beyzulegen. — Ferner vorfallende Veränderungen, das bloße Geschehen von etwas, da doch alles durch ein bestimmtes Ding an einem bestimmten Dinge geschieht, ohne Rücksicht hierauf. Alsdann Verhältnisse des Redenden zu denen, womit und wovon er spricht, auch mannichfaltige Beziehungen der Dinge unter einander. Endlich Arten unsre Gedanken und Vorstellungen zu verknüpfen, Worte von so subtiler Bedeutung, daß es einen Philosophen in Verlegenheit setzen könnte, sie zu erklären, und deren sich doch der Ununterrichtetste ohne Anstoß bedient. Aus allem diesem fügen wir nun Reden zusammen, die den Andern nicht etwa bloß über äußre Zwecke ver-

ständigen, sondern ihn in das Innerste unsers Gemüthes blicken lassen; wir erregen damit die mannichfaltigsten Leidenschaften, befestigen oder vernichten sittliche Entschlüsse, und entflammen eine versammelte Menge zu gemeinschaftlichen Regungen. Das Größte wie das Kleinste, das Wunderbarste, nie erhörte, ja das Unmögliche und Undenkbare gleitet mit gleicher Leichtigkeit über unsre Zunge. Und diese wunderthätige Kraft, diese wahre Magie, wo durch Hülfe unbedeutend scheinender Zeichen [3c] die furchtbarsten Geister gebannt werden, diese Handhabe für das Universum, vermittelst deren, wie Archimedes mit der Erde zu thun unternahm, wenn ihm ein fester Punkt außerhalb derselben gegeben würde, wir es aus seinen Angeln zu heben vermögen, ist nicht etwa ein ausschließendes Eigenthum der Gelehrten und Weisen; auch der Blödsinnigste hat nach Maaßgabe seiner Bedürfnisse Antheil daran; ja er hat diese bewundernswürdige Wissenschaft auf solche Art und in einer solchen Zeit seines Lebens erlernt, daß ihm meistens kein Andenken an eine darauf verwandte Mühe zurückbleibt, und er das Reden zu den ihm natürlichen körperlichen Verrichtungen rechnet.

Es drängt sich bey diesen Betrachtungen natürlich die Frage auf: wie kommt uns denn diese Sprache? woher haben wir sie? Wir sehen wohl, daß sie von den Erwachsenen den Kindern mitgetheilt wird, allein bey einigem näheren Nachdenken finden wir, daß dieses Erlernen durch Mittheilung schon die Fähigkeit Sprache zu erfinden voraussetzt. Wie lernen Erwachsene eine fremde Sprache? Indem sie die Zeichen derselben, in so fern sie denen der ihrigen entsprechen, damit vergleichen, sie sich dadurch verständlich [3d] machen, und dem Gedächtnisse einprägen. Kinder aber müssen ihre Muttersprache ohne Vermittlung irgend einer fremden erlernen, welches in der That die Anstrengungen des größten Sprachgelehrten übertrifft. Man begreift wohl, daß über die Namen körperlicher Dinge die wirkliche Vorzeigung verständigen kann, so hilft auch bey allerley Handlungen und dergl. die Gebehrdensprache auf die Spur; aber alles übrige muß doch errathen werden. Und eben dieß allmählige Errathen eines

noch gänzlich unbekannten, und durch nichts zu erläuternden Zeichens für irgend eine Classe von Vorstellungen, beweiset die Ahndung der Möglichkeit, so etwas durch articulirte Laute zu bezeichnen, und somit die Fähigkeit dergleichen selbst dazu zu wählen. Wir sehen auch, daß die Kinder sich wirklich Sprache erfinden, die sie erst, wie sie heranwachsen, ablegen: es wiederhohlt sich bey ihnen in schwachen Spuren immer noch das, was bey der Erfindung der Sprache durch das Menschengeschlecht überhaupt vorging.

[1])Es ist im obigen das Problem vom Ursprunge der Sprache aufgestellt, welches schon in sehr alten Zeiten Philosophen beschäftigt hat, und worüber in den neueren viele Bücher geschrieben worden sind. [3e] Sehr häufig hat man dabey das Philosophische, d. h. die Ableitung der Sprache aus der Natur des menschlichen Geistes, und die Darlegung des Ganges, den er dabey nothwendig nehmen mußte, mit dem Historischen, wirklich vorgefallnen, was man davon wissen zu können glaubte, vermischt und verwechselt; z. B. die Zurückführung aller Sprachen auf eine gemeinschaftliche Stammsprache gleich mit jenen Untersuchungen verknüpft. Daher denn eine Menge unhaltbare Hypothesen. Wir betrachten den Ursprung der Sprache überhaupt nicht als etwas in einen gewissen Zeitpunkt zu setzendes, sondern in dem Sinne wie die Sprache immer noch entsteht, so wie die Schöpfung der Welt sich jeden Augenblick erneuert. Es wäre eine verkehrte Ansicht, zu glauben, die Menschen hätten vielleicht eine geraume Zeit ohne Sprache gelebt, und sie dann einmal plötzlich erfunden; denn ohne Sprachen existirten sie, wie wir sogleich sehen werden, überhaupt nicht als Menschen. In dieser Hinsicht läßt sich sagen, die Sprache sey dem Menschen angebohren; eine Meynung, die sich auch unter den falschen Erklärungen vom Ursprunge der Sprache findet. Wir verstehen dieß nämlich im ächteren philosophischen Sinne, wo alles, was nach der gewöhnlichen Ansicht dem Menschen angebohren scheint, erst durch [3f] seine eigne Thätigkeit hervor-

[1]) Vier und zwanzigste Stunde.

gebracht werden muß. — Manche darüber vorgebrachte Hypothesen berühren das eigentliche Problem gar nicht, sondern setzen das zu erklärende schon voraus; so die, Gott habe den ersten Menschen die Sprache gelehrt, oder sie sey von ihnen durch Übereinkunft festgesetzt worden. Jene erste kann sich keinesweges auf die heilige Schrift berufen, denn hier heißt es vielmehr, Gott habe dem Menschen die Thiere vorgeführt, damit er ihnen selbst Namen geben möchte. Indessen hat doch die Theologie den Untersuchungsgeist hierin gehemmt; es gab eine Zeit, wo es Frevel gewesen wäre daran zu zweifeln, das Hebräische sey wirklich die Stammmutter aller Sprachen gewesen, und werde auch im Himmel gesprochen. — Es gehört, wie wir eben gesehen haben, zur Erlernung einer Sprache dieselbe Fähigkeit, die bey ihrer Erfindung nur in höherem Grade wirksam ist, und daher erklärt diese Hypothese nichts. Eben so wenig die andre: denn über die Festsetzung einer Sprache mußte man sich doch zuvor verständigen, dieß konnte nur durch eine Sprache geschehen, wenn es auch nicht gerade Wortsprache, sondern vielleicht Gebehrdensprache war. Dieß setzt immer schon die Fähigkeit, Vorstellungen durch Zeichen kund zu geben und [38] daran zu erkennen, voraus. — Andre Theorien halten sich zwar näher an die Natur, sind aber doch einseitig und unzulänglich: die Sprache sey aus dem thierischen Schrey der Empfindung, oder sie sey aus der Nachahmung der äußern Gegenstände, oder endlich sie sey aus beyden zusammen entstanden. Nach der ersten wären die Interjectionen, die bloßen Ausrufe der Leidenschaften, nach der andern die Onomatopöien, rohe Nachahmungen des Schalles, Grundlage der gesamten Sprache: und wie sich aus dieser Dürftigkeit ihre vielseitige Fülle entwickelt haben, ja wie sie nur überhaupt aus einem von beyden in eine andre Gattung übergegangen seyn soll, ist schwer zu begreifen. Wir haben bey Gelegenheit der Theorieen, welche alle Kunst auf Nachahmung zurückführen wollen, einen höheren Begriff von dieser aufgestellt, daß sie nämlich eine durch das Medium des menschlichen Geistes hindurchgegangene und mit dem Gepräge desselben bezeichnete Darstellung der Gegenstände,

nicht ein knechtisches Copiren sey. Eben so haben wir bey der Musik die Empfindung in einer weniger materiellen Bedeutung als Prinzip derselben gerechtfertigt, nämlich als die allgemeine Beziehung der Vorstellungen auf unsern Zustand, die Qualität des innern Sinnes. Wenn die beyden [3b] Worte, Empfindung und Nachahmung, so genommen werden, und nur dann, reichen sie innigst vereinigt, hin, die Entstehung der Sprache zu erklären. Die in der Bildung derselben liegende Nachahmung der Gegenstände ist eine untere Stufe aller künstlerischen Darstellung; so wie der Ausdruck der Empfindung im Vortrage, wie wir gesehen haben, die Grundlage der Musik ist.

Der Mensch ist zugleich Thier und vernünftiges Wesen. Als jenes hat er einen Gebrauch seiner Stimme mit andern Thiergattungen gemein. Das ist der inartikulirte Schrey, welcher ihm unwillkührlich durch Schmerz oder andre Regungen abgepreßt wird, und daher auch ein bloßer Ausdruck dieser Abhängigkeit von äußern Eindrücken ist. Der Mensch kann außerdem noch artikulirte Laute hervorbringen, aber in dieser Anlage seiner Organe liegt keinesweges schon die Sprachfähigkeit, sondern sie ist nur die negative Bedingung dazu. Verschiedne Thierarten theilen sie in einem gewissen Grade mit ihm, und können, wiewohl ganz mechanisch, sprechen lernen. Es wird nämlich durch Nöthigung und häufige Wiederhohlung in ihre Organe ein Reiz zu gewissen Bewegungen gebracht; sie gebrauchen aber die erlernten Wörter niemals selbstthätig (wenn es auch so scheinen sollte) um etwas damit zu [4a] bezeichnen, und es ist also eben so wenig ein eigentliches Sprechen, als die Laute, welche eine Sprechmaschine hervorbringt.

Wir können uns nur eine sehr verworrne Vorstellung von der thierischen Existenz machen. So viel ist aber aus der idealistischen Erklärung von dem Organismus unsrer Geistesfunctionen klar, daß sie eben so wenig eine Außenwelt als eine Innenwelt, eine Person, haben. Es giebt für sie eigentlich keine Gegenstände, sondern nur Zustände; und auch diese haben sie nicht so wohl, als sie selbst Zustände sind.

Überhaupt ist es nur eine Täuschung, daß wir den Thieren eine selbstständige Existenz zuschreiben: sie sind gleichsam bloße Traumbilder der Natur, und wenn von Vorstellungen der Thiere die Rede seyn soll, so kann nur die allgemeine Weltseele gemeynt seyn, die in ihnen wirksam ist. So glauben wir zu bemerken, daß die Thiere träumen: aber eigentlich träumen *sie* nicht, sondern *es* träumt in ihnen. In der Zeit, wo das selbstthätige Prinzip im Menschen, welches gegen allen Wechsel etwas in ihm als bleibend behauptet, sein Ich, seine Persönlichkeit, noch sehr schwach ist, in der Kindheit, wird er sich in jedem Zustande ganz verlieren, sich in jeden Gegenstand innerlich gleichsam verwandeln; und deswegen verlöschen die Erinnerungen aus der Kindheit entweder ganz, oder sind verworren [4b] und unzusammenhängend, da sonst die sehr lebhaften Eindrücke starke Spuren zurücklassen müßten. Das selbstthätige Prinzip nun, welches der thierischen Abhängigkeit entgegengesetzt ist, macht sich nur dadurch geltend, daß es Zusammenhang und Einheit in das Daseyn zu bringen sucht. Es vergleicht also die sinnlichen Eindrücke mit einander; um verglichen zu werden, müssen sie coëxistiren, dieß setzt folglich die Fähigkeit voraus, Eindrücke festzuhalten. Darin besteht nun eben das ursprüngliche Sprechen. Dasjenige, woran ein Eindruck festgehalten wird, ist ein Zeichen. Nur in diesem Sinne ist es wahr, daß Sprachfähigkeit und Vernünftigkeit einerley ist, und daß der Mensch ohne Sprache nicht hätte denken, noch allgemeine Begriffe bilden können; wogegen man, wenn das Wort Sprache in der gewöhnlichen engeren Bedeutung genommen wird, mit Recht das Beyspiel der Taubgebohrnen angeführt hat.

Das Sprechen ist demnach zuvörderst eine innerliche Handlung, die sich aber unfehlbar dem Körper mittheilen und als Bewegung zum Vorschein kommen wird. Wir müssen hiebey ganz von der Leichtigkeit abstrahiren, womit wir die complizirtesten Ideenreihen durchlaufen, ohne daß sich das mindeste davon körperlich äußerte. Für [4c] den ganz rohen Menschen ist eine neue Vorstellung, wie ein Gewicht, das er mit ungeübten Kräften zu handhaben versucht: die An-

strengung wird sich im ganzen Körper offenbaren. Noch jetzt beobachten wir, daß ungebildete Menschen oft nicht anders als laut denken können; andre vermögen die Handlung des Lesens nicht bloß innerlich vorzunehmen.

Gewöhnlich hat man den Ursprung der Sprache bloß von Seiten ihrer Nothwendigkeit für das gesellige Leben betrachtet. Man kann gern zugeben, daß der Mensch vom Anfange an in der Gesellschaft gelebt, und sich doch bey Ableitung der Sprache gar nicht hierauf berufen. Das Bedürfniß der Sprache als Gedanken-Organs, als eines Mittels, selbst zur Besinnung zu gelangen, geht in der philosophischen Ordnung dem Bedürfnisse der geselligen Mittheilung nothwendig vorher. Da der Mensch zunächst mit sich selbst spricht, und auch, wenn er sich andern mitzutheilen strebt, die Wirkung seiner Sprache erst an sich selbst erproben muß, (denn worauf sollte sonst die Zuversicht sich gründen, daß andre ihn verstehen, d. h. mit den Zeichen dieselbe Vorstellung verknüpfen werden wie er?) so wird nothwendig diejenige Bewegung als Werkzeug der Sprache den Vorzug erhalten, wovon der Hervorbringende die Wirkung vollständig [4[d]] und unmittelbar wahrnehmen kann, und diese ist der Ton der Stimme. Einigermaßen nimmt der Mensch auch die Wirkung seiner Mienen und Gebehrden wahr: er fühlt sie von innen heraus, und wie sie der Ausdruck gewisser Regungen sind, so wirken sie auch wieder rückwärts, und bringen diese hervor, wie jeder an sich selbst beobachten kann. Also geht auch bey diesen eine Probe an sich selbst vorher, damit der Mensch mit Zuversicht die bezweckte Wirkung auf andre erwarten könne. — Es ist oft bemerkt worden daß der Wilde nicht bloß mit Worten und Tönen, noch auch mit Mienen, sondern mit dem ganzen Körper, mit Armen und Beinen spricht. Ganz hört auch diese Theilnahme des übrigen Körpers an der Sprache des Mundes vermöge der allgemeinen organischen Wechselbestimmung niemals auf; oder wo sie es thut, und die Sitte gar diese Apathie des übrigen Körpers beym Sprechen vorschreibt, da ist der Gipfel der Unnatur und Leblosigkeit. — Indessen muß doch das Sprechen durch Töne bey fortschreitender Bil-

dung die Oberhand gewinnen, so daß es sehr bald vorzugsweise Sprache genannt wird: theils aus dem oben angeführten Grunde, daß der Mensch keine Art der Bewegung als seine Wirkung so unmittelbar und vollständig gewahr [4e] wird, als den Ton seiner Stimme; theils aus der schon öfter berührten nahen Beziehung des Hörbaren auf den innern Sinn. Es wird nämlich nicht im Raume wahrgenommen; wiewohl wir auf einen Ort schließen lernen, von wo es ausgeht, so liegt dieß doch nicht in der Empfindung. Ferner ist der Ton nichts selbstständiges, keine daurende Beschaffenheit der Gegenstände, sondern er giebt uns eine mit denselben vorgefallene Veränderung kund, grade wie in unserm Innern die Vorstellungen wechseln, wobey wir uns doch unser, als derselben Person bewußt bleiben. Durch den Ton unsrer Stimme charakterisiren wir am besten das Mitgetheilte, als unsre Vorstellungen.

Die Ursprache wird dem obigen zu Folge aus natürlichen Zeichen bestehen, d. h. aus solchen die in einem wesentlichen Zusammenhange mit dem Bezeichneten stehn: denn sie besteht in Bewegungen der Sprechwerkzeuge welche durch innre Affectionen veranlaßt werden. Vom sinnlichen Eindrucke geht sie aus, und strebt zum Gedanken hin: ihr Charakter wird also auch zwischen dem der thierischen Abhängigkeit und der verständigen Willkühr mitten inne schweben. Im Vortrage wird sich dieß als etwas Gesang-ähnliches offenbaren: denn Gesang ist, wie wir gesehen [4f] haben, der thierische Laut der Empfindung, menschlich umgebildet, gleichsam ein articulirter Schrey. Die Sprache wird also in ihrer frühesten Gestalt sonor und stark accentuirt seyn. Das articuliren (gliedern der Rede gleichsam) besteht in willkührlichen, absichtlichen Bewegungen der Organe, und entspricht also ähnlichen Handlungen des Geistes. Das isolirte, nicht vom Tonausdruck der Empfindung begleitete Articuliren, wird um so herrschender, je mehr die ausgesprochnen Vorstellungen als reiner Verstandesstoff ohne Bezug auf eine Gemüthsregung behandelt werden. Ursprünglich aber bedient sich der Mensch der Articulation, wiewohl sie von der Willkühr abhängig ist, doch

zur Hervorbringung natürlicher Zeichen: er ahmt nämlich vermittelst derselben nach. Gerade wie es eine doppelte Art natürlicher Gebehrden giebt, ausdrückende und nachahmende, so ist es auch mit den Tonzeichen. Allein diese Nachahmung ist eben so wenig ein bloß passives Copiren, als der Empfindungs-Ausdruck in der Sprache durch Interjectionen u. s. w. der rohe thierische Schrey. Man nehme z. B. an, der Mensch habe die Thiere zuerst nach dem ihnen eignen Tone bezeichnet, so würde er im Fall der cruden Nachahmung sich durchaus der articulirten Sprache nicht genähert haben, noch hätte er einen Übergang dazu finden können. Allein er vermenschlichte diese thierischen [4g] Stimmen, so wie überhaupt alles an den Thieren, und dadurch unterwarf er sich die Vorstellung davon in der Bezeichnung. Eben so mit andern Arten des Geräusches. Diese Umbildung läßt sich auch nicht aus der bloßen Unfähigkeit erklären, dergleichen Geräusche genau nachzumachen. Der Mensch kann es noch jetzt in weit höherem Grade, als er es in der Sprache ausübt, und ursprünglich hat er gewiß eine viel größere Anlage dazu gehabt. Dieß wird besonders gegen die crassen Anwendungen der Lehre vom Ursprunge der Sprache aus der Nachahmung erinnert.

Die Ursprache war folglich sowohl in subjectiver als objectiver Beziehung schon eine umbildende Darstellung, zugleich natürlich und dennoch das Gepräge der menschlichen Freyheit an sich tragend. Sie konnte sich auf keine Art erweitern, als sie überhaupt angefangen hatte, d. h. es mußten ähnliche Zeichen für die Vorstellungen gesucht werden. Eine unmittelbare und eigentliche Ähnlichkeit haben Tonzeichen nur mit dem Hörbaren. Dasjenige also, was in andre Sinne fällt, muß durch vermittelte Ähnlichkeiten bezeichnet werden. Diese liegen entweder in Analogieen der Eindrücke auf die verschiednen Organe, der Sanftheit, Stärke u. s. w. Ein Blinder soll [4h] einmal die rothe Farbe mit dem Schall einer Trompete verglichen haben. Treffend genug! So wird das R o t h e in vielen Sprachen durch den Buchstaben R bezeichnet, womit rauschen, rieseln, rasseln, ῥεειν, lauter Benennungen von Geräuschen anfangen. Eben so eine Sen-

sation des Gefühls rauh. Man vergleiche mit roth das Wort blau, es ist wie die Farbe selbst der Gegensatz davon. — Oder aber, die Ähnlichkeit liegt in der Handlung oder Bewegung der Sprechorgane mit der dem Gegenstande zugeschriebenen: hievon stammt eine große Familie analoger Sprachbezeichnungen ab. Z. B. die Verbindung des L mit einem andern Consonanten bedeutet leichte Bewegung: fließen, gleiten, wovon glatt. So bedeutet in vielen Sprachen st zu Anfange der Wörter ruhende Festigkeit, str angestrengte Kraft, spr plötzlich losbrechende, u. s. w. Diese Beyspiele werden nur zur Erläuterung angeführt, denn es versteht sich, daß alle Sprachen unermeßlich weit von ihrer ursprünglichen Gestalt entfernt sind und daß daher oft nur noch sehr schwache Ähnlichkeiten bemerkbar, oder dieselben auch gänzlich verschwunden sind.

Die Erweiterung der Sprache setzt also schon in der sinnlichen Region eine ununterbrochne Kette von Vergleichungen voraus. Allein [5a] der Mensch muß dahin kommen, auch dasjenige durch Sprache bezeichnen zu wollen, was in keiner sinnlichen Anschauung gegeben werden kann. Hier scheint er also an einer Kluft zu stehen, über die er, nach der Ansicht des Verstandes, nur durch einen tödlichen Sprung müßte hinüber gelangen können. Denn welche Ähnlichkeit, welche Verwandtschaft hat das Körperliche mit dem ihm geradezu entgegengesetzten Geistigen? Indessen er gelangt nicht nur hinüber, sondern der Übergang geht mit aller Bequemlichkeit vor sich, er überbaut den Zwischenraum mit einer Brücke, die nirgends Stätigkeit des Zusammenhangs vermissen läßt. Wie ist dieß möglich? Nur dadurch, daß dem Menschen eine dunkle Ahndung von der Einheit dessen beywohnt, was der Verstand trennt, nämlich des sinnlichen und geistigen Theils seiner Natur. Diese berechtigt und treibt ihn, nicht bloß sinnliches unter einander, sondern auch mit unsinnlichem zu vergleichen, und so muß das Handgreiflichste endlich zum Zeichen für die sublimirteste geistige Anschauung dienen. So wird in der Sprache alles Bild von allem, und dadurch wird sie eine Allegorie auf die durchgängige Wechselwirkung, oder

aus einem noch höheren [5b] Gesichtspunkte betrachtet, der Identität aller Dinge. Grade durch dasjenige also, was man in der Sprache gewöhnlich als unphilosophisch ansieht, deutet sie den Zweck der Philosophie im voraus an, welcher im Wesen eins ist mit dem der Poesie, zu welchem sie ursprünglich vollkommene Tauglichkeit verräth.

Es baut sich nun also in der Sprache über der ersten Darstellung der Sinnenwelt eine zweyte unsrer unsinnlichen Anschauungen, und das Band zwischen beyden ist die Metapher. Die Bildlichkeit, das Bezeichnen durch Vergleichung, trat zwar schon in jener ersten Sphäre ein, aber hier thut sich erst das volle Bewußtseyn des symbolisirenden Vermögens in uns hervor, durch dessen willkührlichen absichtlichen Gebrauch alsdann aus den poetischen Elementen der Ursprache eigentliche Poesie gebildet wird.

Die Tropen und Metaphern, der schönste Schmuck des poetischen Styls, waren demnach anfänglich Nothbehelf, wegen der Armuth der Bezeichnung. So verhält sich überhaupt die künstliche Ausbildung der Künste zu ihrem natürlichen Ursprunge: es ist immer der Fortgang vom Bedürfnisse zum freyen Spiele. [5c] Man hat diese ursprüngliche Bildlichkeit der Sprachen welche Völkern von mehr gezähmter Einbildungskraft leicht schwülstig vorkommt, ehedem für eine bloß orientalische Eigenheit gehalten: jetzt weiß man, daß sie allen Sprachen auf einer gewissen Stufe gemein ist. Nur mag freylich das Stehen bleiben darauf durch manche Klimate und Landesarten sehr begünstigt werden.

Der Mensch erfindet die Sprache nicht als ein müßig beschauendes Wesen, sondern als ein solches welches unter dem Andrang der physischen Kräfte seine Existenz zu behaupten sucht. Das bewegte, sich verändernde, sichtbar wirkende wird ihn also zuvörderst und weit gewaltiger treffen als das Ruhende. Daher läßt sich im ganzen behaupten, daß zuerst Veränderungen, dann Dinge, dann Eigenschaften und endlich Verhältnisse bezeichnet worden seyen. Daher sind die Zeitwörter die Wurzel solcher Sprachen, die ihrem Ursprunge noch näher geblieben sind, wie das Hebräische, und zwar ist

die vergangne Zeit die ursprüngliche. Es liegt darin die Bedeutung, daß ein Ereigniß, so wie es aufgefaßt wird, auch schon vorübergegangen ist. Das Praesens scheint eine spätere Abstraction, wodurch man [5 d] das Vorübergehende gewissermaßen in ein Beharrendes verwandelt. Da nun der menschliche Geist zuerst auf Wirkungen gerichtet ist, und ehe er den Grund irgend einer fremden Wirkung einsieht, den Grund derer, welche er selbst unmittelbar in sich fühlt, so stellt er sich alle Veränderungen unter dem Bilde seiner eignen Wirkungsart vor, d. h. als durch einen Willen bewerkstelligt, als Handlungen. Solche schreibt er nicht bloß andern belebten Geschöpfen zu, sondern belebt auch die mechanischen Kräfte, und vermenschlicht überhaupt die ganze Natur: ein Satz, der uns in Rücksicht auf Mythologie äußerst wichtig ist.[1]) Der Ursprache ist also in Ansehung der Substantive eine durchgängige Personification eigen, wovon der in wenigen Sprachen erloschene Unterschied derselben nach Geschlechtern, mit welchen solche Gegenstände ihrer Wirkungsart nach als analog gedacht wurden, noch ein Überbleibsel ist. [Anomalien hierin: Sonne, Mond. Thiernamen nur von Einem Geschlecht ꝛc.]

Durch alles obige ist erwiesen, daß die Onomatopöie, die Metapher samt allen Arten von Tropen, und die Personification, Redefiguren, welche die Kunst-Poesie geflissentlich sucht, in der Ursprache von selbst, ja mit unumgänglicher Nothwendigkeit einheimisch, ja im höchsten Grade [5 e] herrschend sind, worin eben die im Ursprunge der Sprache angekündigte Elementarpoesie liegt. In diesem Sinne ist es wahr, was so oft gesagt worden: Poesie sey früher da gewesen als Prosa, welches wenn man zur Poesie gleich eine festgesetzte Kunstform mitrechnet, sich nicht behaupten läßt. Der Satz kann auch bedeuten, daß geschriebne Prosa den geläufigen Gebrauch der Schreibekunst voraussetzt, und daß es viel früher mündlich überlieferte Gedichte zu geben pflegt; welches ebenfalls, wenigstens bey vielen Nationen, richtig ist.

[1]) Lessings Bemerkung im Laokoon über Homers Sprache. — Die mimosa sensitiva heißt bey den Einwohnern von Senegal „guten Tag“.

Wodurch kommt denn nun das Prosaische in die Sprache? Dadurch daß sich der Verstand der Zeichen bemächtigt, welche die Einbildungskraft ursprünglich erschaffen hat. Es liegt nämlich im Wesen der Sprache diese Zweydeutigkeit, daß eben das Zeichen was zuerst ein Bild war, sich in einen Begriff verwandelt, je nachdem die bezeichnete Vorstellung auf die Einbildungskraft oder auf den Verstand bezogen wird. Dieser geht nämlich bloß auf Erreichung eines Zweckes; er setzt die Ähnlichkeit des Zeichens mit dem Bezeichneten gänzlich aus den Augen, so wohl was die Beschaffenheit des Klanges betrifft, als die Bildlichkeit der Wörter von übertragener [5f] Bedeutung. Man kann sich dieß an vielen Ausdrücken für geistige Verrichtungen klar machen, die jetzt bloß den abstracten Begriff bezeichnen, und ursprünglich doch grobsinnliche Bilder waren: z. B. verstehen (für hinzustehen) vernehmen (für zu sich nehmen) wovon Vernunft, begreifen, unterrichten, einsehen, schließen u. s. w. — Die Geschäftigkeit des Verstandes erstreckt sich nicht bloß auf die einzelnen Wörter und ihre Bedeutung, sondern noch weit mehr auf die Art ihrer Zusammenfügung, in welcher er alle logische Formen entfaltet.

Die Ableitung der Wörter wird durch den Verlauf der Zeit unkenntlich, indem sie selbst sich nach der Bequemlichkeit der Sprechenden richtet, jene Symbolik, jener allgemeine Schematismus der Fantasie, muß den strengeren aber todten Bestimmungen des Verstandes weichen: und so wird im Fortgange der Cultur die Sprache aus einer Einheit lebendiger Bezeichnung in eine Sammlung willkührlicher conventioneller Zeichen verwandelt erscheinen. Am weitesten wird dieß in der wissenschaftlichen Sprache getrieben, wo sie so viel möglich vom beseelten Hauch zur algebraischen Chiffer herabsinkt. — Doch dieß ist nur eine bestimmte einseitige Richtung [5g] in ihrem Gebrauch, denn überhaupt genommen kann eine Sprache nicht durchaus unpoetisch werden; es bleiben immer poetische Elemente in ihr zerstreut, wenn sie sich auch noch so sehr verstecken: und die Rückkehr zur Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit muß immer gefunden werden können. — Sogar thut sich in einer schon prosaisch gewordnen Sprache

in der Sprechart des gemeinen Lebens, die auch bloß dem Bedürfnisse dient und der künstlichen Pflege entbehrt, von neuem eine gewisse Natürlichkeit der Zeichen hervor, die aber mehr rohe Nachahmung ist als daß sie die Würde einer freyen Darstellung behauptete, woher denn die unedle und niedrige Beymischung darin rührt, da sich der Amerikanische Wilde (wie er denn wohl überhaupt weit über dem leibeignen Bauer oder überhaupt den unteren Volksclassen, den gedrückten Lastträgern der Cultur in Europa stehen möchte) immer würdig und sogar majestätisch ausdrückt. Dergleichen Eigenthümlichkeiten der Volkssprache sind kindische Onomatopöien; Ausdrücke, die so viel individuelle Nebenbestimmungen in sich enthalten, daß sie nur auf eine locale Sphäre passen; bizarre und grelle Vergleichungen; Streben nach übertriebener Energie. Alles dieses giebt einen lächerlichen [5[b]] Anstrich, und für die komischen Dichtarten ist daher der Gebrauch solcher Wörter und Redensarten sehr zu empfehlen. Bürgers Grundsatz hingegen, man dürfe und müsse in der Poesie so gerade hin Ausdrücke aus der lebendigsten Volkssprache aufgreifen, möchte leicht auf den Abweg des Unedlen führen, wie es sich an seinen eignen Gedichten bewährt hat. — Man wird finden, daß auch die meisten Sprichwörter den oben beschriebnen Charakter an sich tragen, und daß sich in ihnen neben dem poetischen Prinzip ein realistisches kund giebt.

Wenn die Sprache nun auf die angegebne Art aufgehört hat, darstellend zu seyn, oder wenn sie wenigstens vorzugsweise die Operationen des Verstandes statt der lebendigen Anschauung der Objekte darstellt: so wird nur dadurch, daß der Zweck, welchen das Bedürfniß außer ihr verfolgt, so daß er sie zum bloßen Mittel herabwürdigt, in die Sprache zurückverlegt wird, welches durch das Streben der schönen Kunst geschieht, die darstellende Anlage in ihr wieder hergestellt werden. Dabey unterwirft sich die Rede nun in der Wahl und Zusammenfügung entweder dem herrschenden Sprachgebrauch, so entsteht [6[a]] schöne Prosa, oder sie giebt sich selbst das Gesetz, so entsteht Kunstpoesie. Diese aus dem eignen Wesen hergenommene Gesetzgebung der letzten, erstreckt

sich auch auf das Hörbare in der Succession, und heißt in Ansehung desselben Sylbenmaß, dessen Nothwendigkeit bey dem allgemeinen Begriff der Poesie schon abgeleitet worden, worauf wir noch zurückkommen werden. Hier haben wir es fürs erste mit der poetischen Diction zu thun. Das dieser im Gegensatz mit der Prosa eigenthümliche wird nicht selten unter dem Namen der poetischen Licenzen begriffen. Dieß kann aber leicht zu einer irrigen Vorstellung leiten. Es sind nämlich nur Freyheiten in Hinsicht auf den gewöhnlichen Sprachgebrauch, nicht auf den poetischen, sonst wären sie fehlerhaft. Nach der Dichtart und dem Geiste des ganzen Gedichts müssen sie an der Stelle, wo sie stehen, nothwendig d. h. Gesetz seyn.

[1]) Wir wollen nun in der Kürze durchgehn, was sich über poetische Sprache im allgemeinen ohne Rücksicht auf Gattungen sagen läßt.

Eine durchaus irrige Meynung, die jedoch viele Anhänger gefunden hat, ist die, daß es eine Vortrefflichkeit der poetischen Diction sey, wenn [6b] man sich darin nichts erlaube, (etwa dem Verse zu lieb) was nicht auch in der gewöhnlichen Prosa Platz finden könnte. Französische Kunstrichter, besonders im Zeitalter Ludwigs 14., haben dieß vielfältig gepredigt, und sie wurden freylich schon durch die beschränkte Natur ihrer Sprache darauf geführt; unter uns Deutschen hat Gottsched Grundsatz und Praxis im größten Umfange eingeführt, und wiewohl das Ansehen dieses Gelehrten gänzlich gesunken, so ist doch seine Lehre, nur unter andrer Gestalt, immer wiedergekommen, und bis auf die neuesten Zeiten unter andern von Wieland eingeschärft worden. Man hat darein die Correctheit des Styls gesetzt, und dieß ist eine von den hauptsächlichsten Behauptungen dieses unseligen Wortes. Es ist aber für die Poesie vielmehr äußerst wichtig und vortheilhaft, wenn sie in der Sprache Mittel vorfindet, ihren Ausdruck so viel möglich von dem des gewöhnlichen Lebens zu unterscheiden. Sie kündigt damit sogleich an, daß sie sich über die gemeine

---

[1]) Fünf und zwanzigste Stunde.

Wirklichkeit erheben will, und der Hörer erfährt, daß er sich unter der Botmäßigkeit einer andern Seelenkraft befindet, als der, welche gewöhnlich die Rede beherrscht. Durch die Verstandes-Behandlung wird die Succession gewissermaßen vertilgt, weil der Zweck der Rede erst an ihr Ende fällt. Die künstlerische Behandlung ver- [6 c] legt ihn in sie selbst zurück, die Succession erhält nun an sich selbst einen Werth, welches auch durch das Sylbenmaß bezeichnet wird. Der Hörer soll nicht über die einzelnen Theile hinweg eilen, um nur den Sinn des Ganzen zu bekommen, sondern er soll bey jedem derselben verweilen, und dieß wird sehr dadurch befördert, daß Ungewöhnlichkeit seine Aufmersamkeit rege macht, da man sonst im gemeinen Leben oft gar nicht die Worte, sondern bloß ihren Sinn vernimmt. Die möglichen Unterschiede der poetischen Sprache von der prosaischen lassen sich nun auf folgende Punkte zurückführen: 1) Eigne in der gewöhnlichen Rede nicht übliche Wörter; dieß können entweder ehedem im Gebrauch gewesene, veraltete, oder bloß in Einer Provinz bekannte, allgemein bekannte, oder endlich zum Behuf der Poesie eigends abgeleitete und zusammengesetzte seyn. 2) Eigne Biegungsarten der Wörter, und mit ihnen nach ihrer materiellen Beschaffenheit, d. h. den Buchstaben und Sylben woraus sie bestehen, vorgenommene Veränderungen, Abkürzungen u. s. w. Hiebey hat man sich nur vor Härte und Übellaut zu hüten. 3) Eigne Wortfügungen. 4) Eigne Wortstellungen. Die Poesie will freylich eben so wohl als der nothdürftigste Gebrauch der Sprache verständlich seyn: sie würde ihren eignen Zweck [6 d] vernichten, wenn sie so weit von aller Analogie des Sprachgebrauchs abwiche, daß sie völlig unverständlich werden müßte. Allein der Dichter braucht nicht für alle zu schreiben, am wenigsten in Zeitaltern, wo die Grade der Kenntniß und Bildung erstaunlich weit von einander abweichen; er kann seinen Kreis willkührlich beschränken, und man darf ihm keine Unverständlichkeit vorrücken, wenn er nur für die Classe von Lesern verständlich ist, denen er sein Werk bestimmt, er mag sogar bey diesen eine beträchtliche Anstrengung des Geistes fodern, wenn es der Inhalt mit sich bringt.

Aber absolute Dunkelheit und Verworrenheit welche durch kein Nachdenken sich ins klare setzen läßt, ist immer fehlerhaft, sie müßte denn nur partienweise in einem Gedicht angebracht seyn, um dem Eindrucke des Ganzen zu dienen. Am wenigsten läßt sichs vertheidigen, wenn ein trivialer Inhalt bloß durch grammatische Künste zum Schein des undurchdringlich Tiefsinnigen hinaufgeschraubt ist, wie z. B. in vielen Klopstockischen Oden. — Das ist klar daß eine Sprache und der Geist einer Nation um so poetischer ist, je weiter sich die Sphäre der Verständlichkeit erstreckt, je stärkere Abweichungen vom prosaischen Sprachgebrauch möglich sind, ohne selbst dem großen Haufen unverständlich zu [6e] werden. Und hierin sind die südlichen Sprachen den Nord-Europäischen weit überlegen, wo die Poesie wie im Treibhause gebaut wird, und also dem Geschmacke der meisten eine fremde Frucht ist, wo sie vollends die Fähigkeit Poesie im lebendigen Vortrage zu empfangen gänzlich verlohren haben.

Ungewöhnlichkeit, Abweichung vom Sprachgebrauch, ist wie wir gezeigt haben, schon an sich ein Vorzug in der Poesie, noch ohne Rücksicht auf die Bedeutung: sie kann aber nun aber auch für den Sinn auf das bedeutsamste genutzt werden. In der Sprache ist nämlich nichts gleichgültig, und selbst kleine Veränderungen in der Form und Verknüpfung der Wörter modifiziren den Eindruck. Dieß führt uns auf die Lehre von den Synonymen. Alle Synonymiker haben ohne Beweis den Satz angenommen: es gebe in der Sprache keine eigentlichen Synonymen, d. h. völlig gleichbedeutende Wörter. Sie haben daher, wo sie sehr verwandte, ähnliche Bezeichnungen vorfanden, dennoch immer eine Verschiedenheit aufzustellen gesucht, und sind dabey nicht selten in Willkührlichkeit und Subtilitäten verfallen. Es ist nicht einzusehen, warum sich nicht zufällig zwey Bezeichnungen für denselben Begriff vorfinden sollten, die also für den Verstandesgebrauch [6f] gleichgültig wären. Für den poetischen werden sie es aber schon darum nicht seyn, weil die Wörter einen verschiednen Klang haben, weil dieser Klang uns unwillkührlich als auf die Bedeutung anspielend erscheint, und ihr also verschiedne

Nebenbestimmungen giebt, weil auch die Form, die Ableitung des Wortes und Verwandtschaft mit andern die Art, seinen Sinn zu fassen, affizirt. Mit Einem Wort: es giebt logische Synonyme aber keine poetische; und in der Auswahl zwischen Wörtern, die für den Hausbedarf des gemeinen Lebens dasselbe verrichten würden, besteht einem großen Theile nach die Kunst des poetischen Styls. Dahin gehört das ganze Hauptstück von den edlen und unedlen Ausdrücken, deren ein einziger den Eindruck einer ganzen Stelle verderben kann. Indessen geht auch hierin ein ekler Geschmack zu weit; alles derbe und kräftige beleidigt ihn. Besonders mischt sich auch hier das Prinzip der Correctheit ein, und sanctionirt gewisse Conventionen als unübersteigliche Schranken, da es doch allerdings eine Kunst für den Dichter giebt, das bisher unedle (wenn es nur nicht eine absolute Gemeinheit in sich trägt) durch einen weisen und kühnen Gebrauch zu adeln. Diese Kunst liegt hauptsächlich in der Stellung und Verknüpfung mit andern Wörtern. — Auf dieser Wahl beruht [6g] auch großentheils, was man Haltung und Farbengebung nennen kann. Die Regeln dafür lassen sich also auch nicht im Allgemeinen ertheilen, sondern alles hängt von der besondern Gattung und dann wieder von dem eigenthümlichen Geiste des Gedichtes ab.

So viel über das Poetische in den Bestandtheilen der Sprache, unermeßlich viel liegt aber nun noch in ihrem Gebrauch. Mit dem Verstande angesehen bezeichnet die Sprache bloß Begriffe; die Poesie will aber darstellen, Bilder in unsrer Fantasie hervorrufen, so viel an ihr ist wahre Anschauung geben. Die Anschauung ist nun immer individuell, d. h. durchgängig bestimmt; der Begriff hingegen allgemein, er ist ein Auszug aus mehren Anschauungen, wobey individuelle Bestimmungen derselben wegbleiben. Diese sucht nun eben die Poesie wieder herzustellen, und bedient sich dazu besonders folgender Mittel.

Das erste sind die Beywörter oder sogenannten Epitheta. Es wird nämlich dadurch ein besonderes Merkmal aus dem Begriffe herausgehoben und zu ihm hinzugefügt. Dieß

Merkmal ist nun entweder wirklich eine nähere Bestimmung die noch nicht in dem allgemeinen Begriffe liegt, und dann ist es schon dadurch eine Annäherung [6b] an das Individuelle; oder aber der Begriff enthält es schon in sich, und dergleichen Beywörter haben die Grammatiker vorzugsweise schmückende genannt. Was wird nun aber durch solch einen Zusatz ausgerichtet, wenn Beywort und Hauptwort zusammen nicht mehr sagen, als das letzte allein? Schon Aristoteles wirft in der Rhetorik die Frage auf, warum es erlaubt und schicklich sey in der Poesie zu sagen: die weiße Milch, die rothe Rose u. s. w. in der Prosa aber nicht, und er weiß keine ganz treffende Antwort darauf zu geben. Der Grund ist, daß der prosaische Redner sich vornämlich an den Verstand seiner Zuhörer wendet, der Dichter aber an ihre Einbildungskraft. Jenem sagt ein solches Beywort nichts, und scheint ihm ein leerer Überfluß; in der Poesie hingegen ist es eine Auffoderung, die so beschriebne Sache sich nicht als todten Begriff zu denken, sondern sie sich als sinnlichen Gegenstand anschaulich vorzustellen.

Der Werth der Beywörter bestimmt sich darnach, ob sie überhaupt angenehme und schöne Nebenvorstellungen, und dann solche, die dem Zwecke gerade an der Stelle entsprechen, erwecken. Bey sonst gleichen Bedingungen ist das bedeutsamste das schönste. Es können aber nicht bloß die näher beschreibenden, sondern auch die schmückenden [7a] Beywörter sehr bedeutsam seyn, indem sie gerade ein solches Merkmal herausheben, welches, wiewohl in dem Begriffe liegend, hier für den ganzen Zusammenhang, worin der Gegenstand gestellt ist, höchst wichtig und entscheidend ist. Der Bedeutsamkeit wegen sind besonders die zusammengesetzten Beywörter schön, die oft in Einem Worte eine Beschreibung zusammenfassen, welche sonst einen ganzen Satz erfodern würde; und dieser, ausführlich hingesetzt, leistet doch nicht dasselbe wie das Beywort, weil dadurch die Beschreibung weit zusammengedrängter wird, und dann die Verknüpfung des Umstandes als eines untheilbaren Eigenschaftswortes, mit der Sache selbst, um so sinnlicher macht, wie wesentlich er dazu gehört.

Die allgemeine Regel für den Gebrauch der Beywörter

ist weise Sparsamkeit und gefällige Vertheilung. Doch läßt sich nicht im allgemeinen ohne Rücksicht auf die Dichtarten ausmachen, was hierin als Überladung Tadel verdient. Die epische Gattung als die ruhigste und verweilendste, kann den ausgebreitetsten Gebrauch von den schmückendsten und mahlenden Beywörtern machen, und sie am gleichmäßigsten über die ganze Masse vertheilen. Dieß gilt auch für das lehrende Gedicht, dessen gültigste Form [7 b] wohl die epische seyn möchte. Am nächsten kommt dem Epos darin die ebenfalls zum contemplativen sich neigende Elegie. Im lyrischen Gedicht finden die größten Ungleichheiten Statt, wie alles darin energischer, plötzlicher und abgerissener ist, dem Wechsel der Gemüthsbewegungen gemäß: oft ganze Stellen ohne Beywörter, dann wieder große Häufung derselben bey einem einzigen Gegenstande. Der dramatische Styl soll eine poetische Nachbildung des natürlichen Dialogs seyn, also eines Gebrauchs der Rede, wo sie hauptsächlich durch den Verstand eine Wirkung in den Andern bezweckt. Der Gebrauch der schmückenden Beywörter ist folglich im Ganzen eingeschränkter darin als im Epos; doch muß sich dieß nach der besondern Bestimmung jeder Rede und dann dem eigenthümlichen Styl der Darstellung richten, und das Rechte ist hier weit schwieriger zu treffen, als in den einfacheren Gattungen des Epos und lyrischen Gedichts. Wir stoßen hier überall an die Gränzen der Vorschriften, die sich im allgemeinen geben lassen. Es ist verkehrt und vergeblich ein rhetorisches Ideal für die poetische Diction überhaupt festsetzen zu wollen, wie sich doch viele Kunstrichter bemüht, und dann die Beobachtung ihrer Regeln darüber mit dem Lobe der Correctheit beehrt haben. Es giebt keine rhetorische Rubrik von Fehlern, welche nicht in der Poesie an der rechten Stelle angebracht für eine Tugend gelten müßten. Eben so unstatthaft also, [7 c] als es war, die poetische Vortrefflichkeit in jedem isolirten Element zu suchen, ist es auch an herausgerissenen Stellen etwas als Fehler des Styls zu rügen, was im Zusammenhange vielleicht eine große Schönheit ausmacht.

Ein andres Mittel der Anschaulichkeit sind die Ver-

gleichungen. Daß Vergleichung des unsinnlicheren und unbekannteren mit dem sinnlicheren und uns geläufigeren sie befördert, leuchtet von selbst ein. Allein es kann auch in umgekehrter Richtung, das bekannte und gewöhnliche mit dem fremden und wunderbaren verglichen werden, und dennoch thut es eine ähnliche Wirkung. Warum? Die Vergleichung ist eine noch stärkere Anfoderung an die Fantasie als das Beywort, sich die Sache sinnlich vorzustellen; und durch Zusammenstellung mit dem weiter entlegnen gewinnt das Dargestellte an Größe und Würde, und wird aus der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit herausgehoben, wo die Anschauung ihrer Alltäglichkeit wegen keinen Werth mehr für uns hat, sondern wir uns begnügen, die Beschaffenheit oder den Erfolg nur begriffsmäßig herauszuheben. Freylich wenn weder der Dichter noch seine Zuhörer eine anschauliche Vorstellung von dem zur Versinnlichung herbeygeholten Gegenstande haben, wie sie gerade an der [7d] Stelle erfoderlich ist, so wird die Vergleichung Sache der conventionellen Überlieferung, und geht in bloße Phrase über; so z. B. wenn von einem heutigen Dichter kämpfende Helden mit Raubthieren verglichen werden, was sich beym Homer auf Wahrheit und vertraute Anschauung der Natur gründete. Doch ist es der Poesie allerdings erlaubt, zuweilen die Sprache einer ihr eignen Convention zu führen, besonders da wo es auf Pracht und Hoheit ankommt sich mit solchem Schmuck zu bereichern.

Die Vergleichung weiter ausgeführt, heißt ein Gleichniß. Alsdann will sie nicht mehr bloß den Gegenstand anschaulich machen, sondern die Betrachtung mehr auf sich selbst ziehen, und in seinem Verhältnisse zu jenem gefallen. Dazu wird nun erfodert, daß es außer dem treffenden, was darin liegen muß, noch sinnreich sey; und dieß wird es um so mehr, je ungleichartiger die verglichnen Dinge, die Vergleichungspunkte abgerechnet, sind. Die Ähnlichkeit zwischen Dingen gleicher Art liegt am Wege, jeder kann sie finden, es macht also kein besonderes Vergnügen aufmerksam darauf gemacht zu werden. Wir werden von dieser Bemerkung auch auf die Beurtheilung der Bilder eine Anwendung machen können. — Es versteht

sich daß eine nur erkünstelte und mühsam [7 e] weit hergehohlte Ähnlichkeit das Gleichniß peinlich macht, und das um so mehr, je ausführlicher es ist. Die ruhigsten Gattungen, das Epos und das lehrende Gedicht nehmen das Gleichniß am willigsten auf; denn sie beeilen sich nicht so in ihrem Fortschritt, daß ihnen nicht Nebenausbildungen willkommen seyn sollten.

Aus der zusammengezognen nur beyläufig angedeuteten Vergleichung entsteht das Bild oder der Tropus, dessen verschiedne Arten die grammatischen Lehrer der Rhetorik umständlich classifizirt haben. Die schönste und für die Poesie wichtigste Art von Tropen ist die Metapher. Sie besteht darin, daß man das Verglichene ganz verschwinden, und das Bild, womit es verglichen wird an seine Stelle treten läßt, wodurch also nicht mehr Ähnlichkeit sondern völlige Gleichheit angedeutet wird. Daher lassen sich auch viele Metaphern eben so schicklich umkehren, z. B. man kann sagen: der Frühling des Lebens und: die Jugend des Jahres. Ganz besonders schön und sinnreich sind daher die doppelten Metaphern, wo die Vertauschung der Sphären beyder Bilder schon in der Symmetrie ihrer Entgegensetzung liegt, wenn z. B. vom Calderon ein Schiff beschrieben wird als: Ein Fisch der Luft, ein Vogel der Gewässer.

Man räth gewöhnlich beym Gebrauch der Tropen und Metaphern große Mäßigung an, und warnt [7 f] vor Übertreibung und allzu großer Kühnheit. Freylich kann in vielen Gedichten oder Theilen derselben Einfalt und Schmucklosigkeit des Ausdrucks wesentlich seyn; in andern Fällen ist es aber erlaubt, das ganze Füllhorn der üppigsten und feurigen Fantasie auszuschütten: die Natur der Sache muß darüber einzig entscheiden, und wir stoßen hier wie überall im vorhergehenden auf den Satz, daß der poetische Styl aus höheren Prinzipien beurtheilt werden muß; daß man niemals dahin gelangen wird ein schönes Ganze aus vermeyntlich schönen Elementen zusammen zu stücken, sondern das Ganze muß erst absolut gesetzt, und daraus das Einzelne entwickelt werden. — Die Nüchternheit in diesem Punkte, welche die Kunstrichter als Correctheit anpreisen, ist meistens nur Fantasielosigkeit

und Armuth des Geistes. Als Schwulst und Bombast pflegen eben diese alles zu verwerfen, was irgend über den Horizont des Herkommens und der Gewöhnung hinausgeht. Sie wenden dabey den schon ein andermal gerügten grundlosen Begriff vom Natürlichen und Unnatürlichen an, indem sie mit ihrer Natur nicht die große, unendliche, sondern die oft kläglich beschränkte Ansicht einer Nation, eines Zeitalters meynen. Nur auf eine solche Verschwendung von Bildern, welcher kein wahrer Schwung der Fantasie zum Grunde [7g] liegt, die also ein bloß erborgter überladener Schmuck ist, paßt die Benennung des Schwulstes, oder des Bombastes, wenn die Fantasie sich aus den heitern Regionen schöner Anschaulichkeit in das Verworrne und Sinnlose verliert. Sonst aber kann eigentlich eine Metapher niemals zu kühn seyn. Alle Dinge stehn in Beziehungen auf einander, alles bedeutet daher alles, jeder Theil des Universums spiegelt das Ganze: dieses sind eben so wohl philosophische als poetische Wahrheiten. Nach der einen großen Metapher, welche schon in der ursprünglichen Bildung der Sprache liegt, da nämlich das Sinnliche das zu bezeichnende Geistige vertreten muß, wodurch die Gleichheit dieser beyden entgegengesetzten Welten erklärt wird, kann eigentlich der Dichter nichts kühneres mehr wagen. Wo für die leiseste Empfänglichkeit, für die wunderbarste Stimmung der Fantasie noch eine Beziehung wahrnehmbar ist, da ist die Metapher gültig: denn der ächte Dichter weiß eben diese bey seinen Zuhörern hervorzubringen. Die sonstige Entfernung zwischen der Substanz, Größe, Beschaffenheit der verglichenen Gegenstände thut gar keinen Eintrag, weil der Geist bloß auf die Vergleichungspunkte gerichtet seyn soll. Die Poesie [7h] ist, wenn ich so sagen darf, Speculation der Fantasie; und wie die philosophische Speculation die Fähigkeit zu abstrahiren dem Verstande zumuthet, so die poetische der Fantasie. Wenn z. B. Petrarca die Augen seiner Laura Sonnen nennt, so ist dieß keinesweges ein übertriebnes, sondern vielmehr ein sehr wahres Bild. Nur der kalte Verstand könnte es ausschweifend finden, vor dessen Forum es aber gar nicht gehört.

Eben so irrig als die eben widerlegte Meynung ist die, daß die Bilder und Metaphern veraltern und sich abnutzen könnten. Dann wäre die Poesie in der That ein trostloses Handwerk, die Vorgänger hätten das beste vorweg genommen, man müßte suchen ihnen aus dem Wege zu gehn, wodurch man unfehlbar auf Abwege gerathen würde. Sehr oft hat man auch den Verfall der Poesie, das Aufkommen eines falschen Geschmacks am gekünstelten, pretiösen und überladnen, hieraus erklären wollen. Allein die wahrhaft schönen Bilder sind unsterblich, und mögen sie noch so oft gebraucht worden seyn, unter der Hand eines ächten Dichters verjüngen sie sich immer von neuem. Sie sind an ihrer Stelle gebohren, und man glaubt daher nicht, sie schon zu kennen. [8[a]] Man sieht daher, daß auch in dieser Hinsicht die Prüfung der Gedichte nach einzelnen Stellen zu nichts führt: denn wie leicht wäre es, aus dem göttlichsten Werke Bilder herauszureißen, die man, an sich betrachtet, für trivial ausgeben könnte?

Eine andre poetische Figur ist die Personification, wodurch eine Sache oder ein Begriff als belebt und handelnd vorgestellt und natürlich seine Anschaulichkeit dadurch um ein großes erhöhet wird. Sie ist merkwürdig als die Grundlage der Allegorie, welche je nachdem man sie behandelt, ein frostiger Nothbehelf oder eine der erhabensten Verklärungen der Poesie ist.

[8[c]] Alle diese Figuren in der Ursprache schon einheimisch [Poesie und Rückkehr dazu] — auch im gemeinen Leben geläufig. Unmöglichkeit eine strenge Gränze für das Poetische in der Rede zu fixiren.

Der Periode bedeutet zusammengefaßte Einheit eines Gedankens. Poetischer Periodenbau. Wie er sich vom Prosaischen unterscheidet. Größere Deutlichkeit der logischen Operationen in diesem. Daher einfachere Structur in der Poesie, Zurücktreten der Conjunctionen. Zuweilen gänzliche Auslassung der Bindewörter, zuweilen Häufung; beydes besonders im Lyrischen. Verschiedenheit nach den Gattungen. Das Vorbild des epischen Perioden die ruhige Erzählung; des dramatischen der Dialog. Der besondre Geist des Gedichtes darin ausgedrückt. Shakspeare's Periodenbau im Hamlet.

Wohlklang. Die Foderung desselben auch im Ursprunge der Sprache gegründet. Nachahmender Klang. Alle künstlerische Darstellung soll schön seyn. Wohlklang theils sinnlich angenehm theils schön, d. h. in so fern das Angenehme in ihm bedeutend. — Beym Wohlklange kommt es auf die Bestandtheile der Wörter und auf die Bewegung an. Größere Empfänglichkeit der Neueren für jenes. Giebt es allgemeine Gesetze des Wohlklangs? Zuvörderst Hervorbringung durch die Organe und Theilnahme des Hörers. Einfluß der Gewöhnung hiebey. Nothwendigkeit der Consonanten und Vocale. Vorzug der letzten und Vergleichung unter einander [musikalisches]. Vergleichung der Consonanten. Zusammensetzung derselben. Anordnung der Vocale und Consonanten. Offne, gedehnte, abgebrochne Vocale. Consonanten am Ende der Wörter. Mannichfaltigkeit, Einschränkung derselben durch den Wohllaut. — Ungefähr gleiches Verhältniß der Vocale und Consonanten. Bedeutung desselben. Die Vocale gehören mehr dem Ausdruck, die Consonanten der nachahmenden Bezeichnung. — Ursache warum die Sprachen sich so verschieden gebildet? Klimatische Einwirkung. Athenäum.

[9a] [1])Die Eurhythmie, der Wohlklang der Sprache in Ansehung der Succession, im Wechsel der Tonbewegungen, hängt zum Theil von der Euphonie, dem Wohlklange in den Bestandtheilen, ab. Denn das erste Erfoderniß zu jener ist Leichtigkeit und Stätigkeit im Fortgange der Stimme: und nur die nach ihren Bestandtheilen wohllautenden Sylben fügen sich so an einander. Wenn sie vorn und hinten mit Consonanten gepanzert sind, stoßen sie sich gleichsam ab. Der leichteste Übergang ist, wenn die eine mit einem Vocale endigt, und die nächste mit einem Consonanten anfängt oder umgekehrt. Das Zusammentreffen der Vocale zu Anfange und Ende verursacht in vielen Fällen ein Gähnen, wenn sie nicht in einander geschmolzen werden. Alle wohlklingenden Sprachen werden daher sehr schnell vorgetragen, und es läßt z. B. sich vermuthen, daß die Griechen unendlich flüchtiger über die

[1]) Sechs und zwanzigste Stunde.

Sylben in ihrer Sprache hingeeilt sind, als wir bey unsrer schwerfälligen Aussprache derselben thun. Ferner gehört zur Eurhythmie Entschiedenheit in dem Wechsel der Dauer, durch welchen einige Sylben stark hervorgehoben werden, und nicht alles in gleicher Unbedeutsamkeit über die Lippen gleitet. Endlich Mannichfaltigkeit, oder Anlage die verschiedensten [9 b] Folgen hervorzubringen, theils weil die Abwechselung an sich dem Ohre gefällt, theils um durch die Anordnung der Successionen gewisse Regungen und Gemüthsstimmungen oder auch die Bewegungen äußrer Gegenstände desto vollkommner darstellen zu können, als bey einer größeren Beschränkung möglich wäre.

Es giebt zweyerley in den Sprachen, wodurch die Tonbewegungen in ihrer Folge verschieden bestimmt werden: Accent und Quantität. Accent ist Hebung der Stimme bey einer Sylbe, wodurch eine Anzahl derselben mit jener zum Ganzen verknüpft und diese Einheit dem Gehör fühlbar gemacht wird, indem die Stimme bey den vorhergehenden gleichsam den Anlauf zur stärksten Hebung nimmt, und bey den folgenden sich wieder herabsenkt. Der Accent ist also jedem vielsylbigen Worte nothwendig, um seine Einheit zu bezeichnen. Es haben aber auch einsylbige Wörter Accente, jedoch sind das solche, die zu den wichtigeren Redetheilen gehören, und daher meistens kleinere Wörter in ihrem Gefolge haben, als den Artikel, die Präposition, das Pronomen, die mit ihnen zusammen fast wie ein untheilbares Wort ins Gehör fallen. Die obige Beschreibung gilt nicht bloß vom Wortaccent, sondern auch vom Redeaccent, der den Hauptbegriff in einem Satz [9 c] hervorhebt, und ihn dadurch zur Einheit verknüpft, indem diese immer eine Unterordnung der Theile erfordert. Der Accent scheint so im allgemeinen betrachtet nichts mit der Dauer der Successionen gemein zu haben: allein die größere Stärke des Gehöreindrucks, welchen die accentuirte Sylbe durch die Hebung und stärkere Percussion der Stimme vorausbekömmt, wirkt analog mit dem anhaltenden desselben.

Die Urform der Sprachen scheint es zu seyn, zwischen

den Sylben keine andre rhythmische Verschiedenheit zu statuiren als die, welche der Accent macht; und manche sehr gebildete Sprachen sind dennoch auf diesem Punkte stehen geblieben. Zur Entwickelung der Quantität, d. h. der Wahrnehmung einer eigentlich verschiednen Dauer der Sylben und faßlicher Verhältnisse darin, muß vielleicht der Gebrauch rhythmischer Versarten immer mitwirken. So scheint es mit der Römischen Sprache gegangen zu seyn, in welcher die einheimischen Versarten, der horridus numerus Saturnius, vermuthlich bloß accentuirt waren, und erst durch die Einführung der Griechischen Sylbenmaße die Quantität herrschend ward. So ist die deutsche Sprache vor nicht gar langer Zeit durch eben dieß Mittel zum Bewußtseyn eines in ihr liegenden Gesetzes der Sylbenmessung [9 d] gekommen, welches um so leichter verkannt werden konnte, da es mit der Bestimmung des Accents verwandt ist.

Die Quantität kann sich nun entweder nach der Menge, Schwierigkeit und natürlichen Dauer der Bewegungen richten, welche die Sprachwerkzeuge bey einer Sylbe vorzunehmen haben; oder sie läßt dieß aus der Acht und wird durch etwas andres entschieden, welches dann unfehlbar die den Sylben beywohnende Bedeutung seyn wird, denn weiter giebt es ja überhaupt nichts an ihnen zu bemerken, als das Hörbare und die geistige Beschaffenheit.

Jenes erste Prinzip liegt den euphonischen Sprachen näher; denn für ein zartes Gehör ist es beleidigend, wenn eine Sylbe, die viele und schwere Bewegungen der Organe fodert, schnell ausgesprochen werden soll, weil sich diese dann um so mehr drängen. Es galt in den alten Sprachen; und sobald sich die neulateinischen rhythmisch ausbilden, werden sie sich unstreitig dazu hinneigen. Das Gesetz dieser sinnlichen Quantitäts-Bestimmung lautet in der Kürze folgendermaßen: es giebt kurze und lange Vocalen, welche den Sylben die gleiche Eigenschaft mittheilen, zu den letzten gehören alle Diphtongen; wo der Vocal an sich [9 e] unbestimmt ist, kann er durch zwey unmittelbar darauf folgende Consonanten lang werden. Dieß ist der kurze Inbegriff der allgemeinen Regeln, zu denen nun

freylich noch eine Menge untergeordneter und besondrer hinzukommen, und die sich schon in der Griechischen und Lateinischen Sprache sehr verschieden modifiziren.

Da die Accentuation im Deutschen schon Bezug auf die Bedeutung hat, indem sie in jedem Worte die den Hauptbegriff in sich fassende Sylbe hervorhebt, so mußte die Quantität sich ebenfalls aus einem ähnlichen Prinzip entwickeln. Das Gesetz derselben ist kurz folgendes: die Stamm- und Wurzelsylben der vielsylbigen Wörter (welche dem zu folge die Hauptbegriffe in sich schließen) sind lang, die Ableitungs- und Biegungssylben kurz; von einsylbigen Wörtern sind die zu den wichtigeren selbständigen Redetheilen gehörigen lang, die von geringerer Grammatischer Wichtigkeit kurz. Hier tritt nun aber die Ambiguität ein, welche durch Vergleichung einer Sylbe mit denen, wozwischen sie steht, gehoben wird. Steht sie nämlich zwischen zwey wichtigeren, so wird sie kurz, zwischen unbedeutenderen so wird sie lang. Dieser Umstand hat, wiewohl ohne Grund, an der Gültigkeit des Deutschen [9r] Gesetzes der Quantität zu zweifeln veranlaßt. Denn die Wichtigkeit ist überhaupt ein Größenbegriff, und also relativ. Der Einfluß der zunächst stehenden Sylben auf die Quantität tritt im Grunde auch bey den vielsylbigen, unveränderlich in Ansehung derselben bestimmten Wörtern ein, indem die Stamm- und Ableitungssylben dem Gehalte ihrer Bedeutung nach verglichen werden. Ja die letzten werden wieder unter einander verglichen. So z. B. in dem Worte Herrlichkeit, wird die letzte Sylbe gegen die vorhergehende länger, weil sie das durch diese gebildete Eigenschaftswort wieder zu einem selbstständigen Wesen erhebt. Folgt nun eine entschieden lange Sylbe wie Herrlichkeit prangt, so wird keit dagegen wieder kurz; sagt man hingegen Herrlichkeiten, so ist sie durchaus lang, weil der Begriff der Mehrheit, welcher in der letzten Sylbe liegt, nur eine Nebenbestimmung, und also der in der Sylbe keit liegende Begriff zwischen den beyden andern entschieden hervorragt. — Die Zweifelhaftigkeit der Quantität in manchen Fällen, und die Abweichungen der Theoristen und Dichter in ihrer Lehre und

Praxis, können ebenfalls nicht im mindesten zu der Behauptung berechtigen, es gebe im [9g] Deutschen keine andre Quantität als den Accent, da die Ausbildung der Sprache nach dieser Seite hin noch so neu, und die Feinheit der Unterscheidung noch immer im Zunehmen ist.

Da die Quantität in der Deutschen Sprache keinen natürlichen Zusammenhang mit der Euphonie hat, so ist es Pflicht für den Dichter, wenn er diese über dem Rhythmischen nicht einbüßen will, Rücksicht darauf zu nehmen, und in den Kürzen das Zusammentreffen schwieriger Laute zu vermeiden. Dieß ist aber nicht bloß seiner Kunst anheim gestellt, sondern es liegt schon in der Natur der Sache: denn auch ein für Euphonie nicht im höchsten Grade reizbares Ohr fühlt doch den Widerstreit, welcher in der Anfoderung liegt, Sylben die mit schwierigen Consonanten überhäuft sind und sich abstoßen, leicht und geflügelt auszusprechen; und so kann man behaupten, daß auch bey uns der materielle Gehalt der Sylben auf die hauptsächlich durch den geistigen bestimmte Quantität Einfluß habe, wiewohl dieß praktisch und theoretisch von verschiednen geläugnet wird. So viel mag für unsern Zweck über diese weitläuftige und nicht von Schwierigkeiten freye Materie hinreichen.

[9h] Wir wollen jetzt eine kurze Vergleichung der alten und der wichtigsten neueren Sprachen in Ansehung ihrer Tauglichkeit zur Poesie nach den bisher abgehandelten Punkten anstellen. Es versteht sich, daß wir uns dabey nur auf dasjenige beschränken, was sich grammatisch nachweisen läßt. Freylich hat der festgesetzte Sprachgebrauch, auch wenn er mehr willkührlich scheint, meistens in dem Baue der Sprachen geheime Gründe. Auf allen Fall fließt er aus dem Geiste der Nation her, welcher sich doch immer in der Sprache darstellt. Allein so wie diese von jenem gebildet wird, so wirkt sie auch wieder darauf zurück. Mit der Muttersprache zugleich saugen wir die Vorstellungen und Ansichten der Dinge; sie ist gleichsam die Form in welche die Thätigkeiten unsers Geistes sich fügen müssen: und wie wir in der Sprache die reiche Hinterlassenschaft vergangner Ge-

schlechter überkommen, so wird uns dabey auch die Verpflichtung mancher Gewöhnung mit auferlegt. Dazu herrscht die Sprache, uns unbewußt, über unsern Geist; es wird durch sie eine Erziehung jedes Zeitalters an dem folgenden ausgeübt. Wenn daher in einer Sprache unpoetische Einschränkungen sich durch den Geist eines Zeitalters festgesetzt haben, [10 a] und durch das Beyspiel angesehener Schriftsteller sanctionirt sind, so können diese conventionellen Fesseln nicht ohne eine Art von Insurrection und einen Grad der Gewaltsamkeit abgeworfen werden, welches dann die Grammatiker und Kunstrichter als Neologismus und Sprachverderbniß zu verschreyen pflegen. Allein die Poesie ist, wenn man sich so ausdrücken darf, ein allgemeines Sprachenrecht, welches niemals ganz verjähren kann sondern unveräußerlich ist; die genialischen Sprachschöpfer, welche einer prosaisch gewordnen Sprache mehr poetischen Schwung und Energie wiederzugeben suchen, berufen sich gleichsam auf die Declaration der Rechte, welche sie wohl thäten, ihren Werken voranzusetzen, um mit diesem Schilde die Angriffe jener ästhetischen Zaunhüter (wie sie Schiller treffend nennt) abzuwehren. Nur der grammatische Bau der Sprache selbst kann entscheiden, ob etwas darin erlaubt ist, gefallen und sich erhalten kann, oder nicht. Eine lebende Sprache durch Conventionen unwiderruflich fixiren zu wollen, ist ein eben so unstatthaftes Unternehmen, als wenn gefodert würde, eine lebendige Or- [10 b] ganisation solle die Bestandtheile ihrer Glieder und die Gestaltung derselben nicht mehr verändern, da doch in beydem schon nach dem Begriffe des Lebens kein Stillstand möglich ist. Eine Sprache ist ja keine Sache, sondern eine gemeinschaftliche Handlungsweise einer großen Menschenmasse, worin zwar gewisse Maximen herrschend geworden sind, die aber doch unaufhörlich mit den Geschlechtern selbst wechseln, und wo möglich zu höherer Ausbildung und Vollendung fortschreiten muß.

Keine andre mir bekannte Sprache hat einen so eigenthümlichen und von der Prosa so weit abweichenden poetischen Theil gehabt als die Griechische. Dieß verdankte sie zum Theil der freyen Entwicklung verschiedner Dialekte, die einen

so schönen und harmonischen Charakter gewannen, daß sie den verschiednen Dichtarten zum Grunde gelegt werden konnten. So war das Ionische der epische Dialekt, das Aeolische und Dorische der lyrische, das Attische der dramatische: der erste durch Fülle und Stätigkeit, die beyden folgenden durch energisch ausgesprochne Eigenthümlichkeit, der letzte endlich durch muntre lebhafte Gewandtheit für ihre Gattungen einzig geeignet. Auch waren durch die Überlieferung älterer Ge- [10c] dichte eine Menge in der gewöhnlichen Sprache veraltete Wörter und Formen derselben für die Poesie verständlich aufbewahrt. Ferner besaß diese Sprache die größte Leichtigkeit neue Wörter zu bilden, theils durch Ableitung vermittelst solcher Sylben, welche die Bedeutung sogleich kenntlich machten, theils durch Zusammensetzung, nicht nur mit Präpositionen und dergleichen sondern auch von Hauptbegriffen unter einander, wodurch mahlende Epitheta und andre sehr prägnante Wörter entstanden. Die Verhältnisse der Begriffe zu einander wurden an den Wörtern selbst sehr vollständig durch viele angehängte Sylben, die großentheils sonor waren, bezeichnet. Dieß hat zuvörderst den Vortheil daß der Hauptbegriff mit seinen Nebenbestimmungen sinnlicher zur Einheit verknüpft wird, als wenn diese in einer Menge begleitender Wörtchen zerstreut wird. Dann aber hat es auch den wichtigsten Einfluß auf die Wortstellung. Die Freyheit in dieser geht nur so weit als die Deutlichkeit nicht darunter leidet; wenn die Biegung nicht die gehörige Vollständigkeit hat, so daß eine Form für mehre Verhältnisse dienen muß, wenn sie ferner nicht an dem Hauptworte vorgenommen sondern durch [10d] Hülfswörtchen bewerkstelligt wird: so muß natürlich die Anordnung der Wörter zu Hülfe kommen, damit man ohne Zweydeutigkeit sehe was und wie es zusammen gehört. Da dieß bey den Griechen nun nicht der Fall war, so hatten sie eine große Breite für eigenthümlich poetische Wortstellungen, die sich nach den Gattungen verschieden charakterisirten. Eine übermäßige Deutlichkeit ist beleidigend für eine schnelle Fassungskraft: und so würde den Griechen unsre das zusammengehörige ängstlich neben einander stellende Anordnung erschienen seyn. Sie

liebten es vielmehr Worte, die in der unmittelbarsten Beziehung standen, durch viele dazwischen gestellte zu trennen. Man möchte ihre Verse mit Blumenkränzen vergleichen, wo es ja keinesweges für die schönste Anordnung gelten würde, wenn die verschiednen Bestandtheile von Laub und Blumen sich ohne Unterbrechung folgten, sondern sie sollen verschlungen seyn, so daß Blätter desselben Zweiges, Blumen desselben Stengels an verschiednen Stellen zum Vorschein kommen. Durch ein ähnliches Verschlingen bewirkten die Griechen eine innige höchst sinnliche Zusammenfassung der Wörter und Sätze in stätige Massen, so daß ein Vers, ein poetischer [10e] Periode gleichsam ein einziges großes und untheilbares Wort ausmachte. Der Fantasie konnten die Bilder auf diese Art mannichfaltig, in den gefälligsten und überraschendsten Folgen vorgeführt werden, während der Verstand nach entschiednen Merkmalen für das Gehör das zu verknüpfende leicht zusammen fand.

Von der Vielseitigkeit der Biegungen hing auch die dem Griechischen so vorzüglich eigne Biegsamkeit ab, indem es möglich war, ohne die Bedeutung zu verdunkeln, abzukürzen, zu verlängern oder sonst zu verändern: welches theils der Poesie eigenthümliche, unterscheidende Flexionen schaffte, theils die Wörter sich um so williger in jedes aufgegebne Sylbenmaß fügen ließ.

Den Wohlklang der Griechischen Sprache können wir nur sehr unvollkommen beurtheilen, da uns die wahre Aussprache verlohren gegangen ist. Doch sehen wir in ihr das schönste Verhältniß in der Anzahl der Vocale und Consonanten. An verschiednen grammatischen Regeln über die Abänderung von diesen können wir die Feinheit des Griechischen Ohres wahrnehmen. Alle harte Consonanten zu Ende der Wörter sind vermieden, überhaupt an dieser Stelle nur sehr wenige verstattet; die Verbindungen mehrer Consonanten, welche uns [10f] hart scheinen, finden sich nur zu Anfange der Wörter. Die Vocale sind großentheils offen und sonor. Die vielen Diphthongen, welche Klopstock als übellautend tadelt, waren vermuthlich etwas ganz andres als die unsrigen: nämlich nicht

ein von den beyden Vocalen, woraus er bestehen soll, gänzlich verschiedner Laut, der mit einerley Öffnung der Kehle hervorgebracht wird, sondern eine Zusammenschmelzung zweyer Vocale, wo jeder noch bestimmt hörbar blieb, wie es dergleichen Diphthongen noch in verschiednen neueren Sprachen giebt. — Neben der Euphonie war die Griechische Sprache im höchsten Grade eurhythmisch; es konnten in ihr ohne Zwang die verschiedensten Sylbenreihen, worin Längen oder Kürzen herrschten, hervorgebracht werden. Daher die unendliche Mannichfaltigkeit künstlicher Sylbenmaße, in denen, wie man ohne Übertreibung sagen kann, die Griechen alle Möglichkeiten der rhythmischen Metrik erschöpft haben. Ferner bewirkte in ihrer Sprache das Verhältniß des Accentes und der Quantität, die Unabhängigkeit beyder von einander eine ganz eigne Musik, wovon wir aber nur eine sehr dunkle Vorstellung haben, indem es uns fast unmöglich ist die Verse zugleich nach dem Accent und der Quantität zu lesen.

[10s] Die Lateinische Sprache, wiewohl als ein Dialekt des Griechischen zu betrachten, indem das Pelasgische, die Stammsprache des Griechischen ihre Wurzel gewesen zu seyn scheint, entbehrte doch verschiedne Vorzüge desselben, und andre hat sie sich nur durch die fleißigste Cultur zu eigen machen können. Sie hatte keine verschiednen für die Poesie gültigen Dialekte, auch keine alten Denkmäler, in welchen ihre poetische Wortformen aufbewahrt worden wären. Der Gebrauch des Veralteten war daher in der Lateinischen Sprache weit eingeschränkter. Die Verhältniß-Begriffe wurden, wiewohl nicht mit allen Nuancen der Griechischen, doch sehr bestimmt an den Wörtern selbst durch tönende Biegungssylben bezeichnet. Allein wie sie überhaupt weniger vielsylbig war, so hatte sie auch weit weniger Biegsamkeit als die Griechische, in Ansehung der zum Behuf der Poesie mit den Wörtern vorzunehmenden materiellen Veränderungen, Verlängerungen, Abkürzungen u. s. w. Der bedeutsamen Ableitungssylben zur Bildung neuer Wörter, so wie der Präpositionen hatte sie weniger; und Wörter aus Hauptbegriffen zusammensetzen konnte sie in der Periode ihrer höchsten Bildung, nach welcher

sie sich (wenigstens in Rücksicht der künstlichen Poesie) fixirte, gar nicht: sey es nun [10h] daß sie die Fähigkeit dazu aus tiefer in ihrem Baue liegenden Gründen verloren hatte, oder daß ihr dergleichen Zusammensetzungen nur von älteren nach dem Griechischen arbeitenden Dichtern, bey denen sie sich allerdings in Menge finden, aufgedrängt worden waren. Genug, dieser Umstand ist für die von ihr abgeleiteten Sprachen von der größten Wichtigkeit geworden. Das Lateinische hat keine so schöne fließende Fülle und Stätigkeit wie das Griechische; dagegen ist es kürzer und gedrängter: unter allen zu unsrer Sphäre gehörigen Sprachen vielleicht die kürzeste. Es fehlen ihr nicht nur die in der Griechischen so zahlreichen ausfüllenden Partikeln, sondern auch der Artikel, ein in den meisten Sprachen sich vorfindender Redetheil. Die Kürze ist ja nicht zu verwechseln mit der stummen Einsylbigkeit, sonst könnte die Englische Sprache es darin leicht der Römischen zuvor thun. Soll sie dichterischen Werth haben, so muß sie der Schönheit keinen Eintrag thun. Dieß thut aber die Einsylbigkeit. Zur Würde gehört ein gewisser Umfang der Worte, und auch der Wohlklang liebt tönende und beflügelte Vielsylbigkeit. Alles beruht darauf daß eine Sprache die Theile der Gedanken in [10i] große Massen zusammenfasse, und daß sie sie kühn auslassen dürfe, welches wiederum großentheils von der gedrängten aber entschiednen Bezeichnung der Verhältnisse und Nebenbestimmungen an den Worten selbst abhängt. Klopstock vergleicht sie sehr treffend mit den großen Lichtmassen auf Gemählden; vergißt aber dieß selbst bey seiner Vergleichung der alten Sprachen mit der Deutschen, und will da alles auf die Sylbenzahl reducirt wissen.

Wenn die Kürze der Römischen Sprache ihr ein imperatorisches würdiges Ansehen gab, so war sie dagegen auf der andern Seite nicht frey von Härte. Uns muß sie (auch bey unsrer Unkenntniß der wahren Aussprache) zwar noch sehr wohlklingend erscheinen; die Griechen fanden sie aber ohne Zweifel hart. Das Verhältniß der Consonanten und Vocale war nicht ganz dasselbe: sie hatte mehr von jenen, und erlaubte mehre, auch harte Zusammenstellungen am Ende.

Viele der Griechischen Diphthongen, (die vielleicht in der letztgenannten Sprache einen großen Theil des Wohlklanges ausmachten) hatte sie nicht, doch großentheils sonore Vocale. Was das Rhythmische betrifft, so hatte sie lange nicht die Mannichfaltigkeit und Biegsamkeit des Griechischen, wiewohl sie mit größter Kunst nach dieser gebildet ward. Nur einige Griechische Sylbenmaße gelangen im Lateinischen vollkommen, wurden aber doch engeren [10k] Beschränkungen unterworfen, entweder aus minderer Zartheit des Gehörs, welches die Regel nicht aus einem so complicirten Wechsel herausfinden konnte, oder aus Ursachen, die im Baue der Sprachen lagen: so ist es mit dem Hexameter, und elegischen Sylbenmaaß geschehen. Andre konnte sie nur mit großer Schwierigkeit nachahmen, und noch andre gar nicht.

Die neueren Sprachen, die wir hier zu vergleichen haben, sind lateinischen oder germanischen Ursprungs, reine oder vermischte. Ich will zuerst über die Neulateinischen Sprachen einige sie sämtlich betreffende Bemerkungen machen, und sie dann einzeln charakterisiren.

Diese Sprachen sind nämlich aus der Vermischung des Römischen mit der von eindringenden Barbaren, welche die verschiednen Provinzen des Römischen Reichs unterjochten, nebst andern weniger ausgebreiteten Einstreuungen aus fremden Dialekten entstanden; und zwar so daß die Wortmasse im ganzen Lateinisch, die Form aber barbarisch ist. Das Barbarische der Form nun besteht in dem Mangel an gehöriger Biegung, wobey das Hauptwort unverändert bleibt, und die Nebenbestimmungen und Verhältnisse in hinzugefügte Wörtchen, beym Substantiv [10l] in den Artikel, beym Zeitwort in die persönlichen Pronomina und Hülfswörter gelegt werden. Einen Theil der alten Conjugation haben diese Sprachen zwar beybehalten, aber mit dem Gebrauch der Hülfswörter und der Unentbehrlichkeit der Fürwörter verbunden; dagegen haben sie die Declination der Substantive und Adjective gänzlich eingebüßt, ja sie decliniren nicht einmal den Artikel und müssen also die Casus immer durch vorgesetzte Präpositionen bezeichnen. Diese grammatische Des-

organisation hat nun einen sehr nachtheiligen Einfluß auf die Wortstellung gehabt, weil nunmehr eine gewisse Anordnung der Worte zu Hülfe kommen mußte um ihre Beziehungen nicht zweifelhaft werden zu lassen. Eine Menge abgeleiteter Wörter ging in die Tochtersprachen schon völlig fertig über, sie wurden nun als Wurzelwörter betrachtet, die Bedeutung der Ableitungssylben verdunkelte sich, und dadurch ging die Fähigkeit vermittelst derselben neue zu bilden großentheils verloren. Die Zusammensetzung von Hauptbegriffen entbehren sie aber, geringe Ausnahmen abgerechnet, so wie ihre Stammmutter gänzlich, durch welches beydes ihnen eine sehr ergiebige Quelle neuer poetischer Wörter verstopft ist.

[10m] Einen hohen Grad des Wohlklanges, wenigstens dessen, was zur fließenden und sonoren Euphonie gehört, kann man diesen Sprachen nicht absprechen. Wenigstens kann in diesem Punkte nur über die Französische gestritten werden. Von der Altprovenzalischen, Italiänischen, Spanischen und Portugiesischen ist es ausgemacht. Es kann befremden, daß aus der Verderbniß des Lateinischen, welches schon in seiner Reinheit hart war, und aus seiner Vermischung mit ungeschlachten barbarischen Mundarten die anmuthigsten Sprachen des neueren Europa hervorgegangen sind. Dieß Problem löst sich vielleicht so daß jene Gährungen der Völker, wodurch die einheimische Sprache erst verfälscht wird, und eine Zeitlang mit der neu eingeführten zusammen ein unförmliches Kauderwelsch ausmacht, bis es sich allmählig läutert, für die Bildung schöner Sprachen besonders günstig seyn dürften. Die Ursache hievon scheint zu seyn, daß eine Sprache, die sich ganz aus sich selbst entwickelt, mit einer Art von Nothwendigkeit von ihrem Ursprunge her fortgeht, statt daß in einer solchen Periode die Willkühr mehr Spielraum gewinnt, und sich also, wo irgend Anlage zum Schönen da ist, zum [10n] Behufe derselben äußern wird. Vielleicht müßte also der gerühmten Reinheit und Ursprünglichkeit unsrer Sprache ihre Härte zum Theil zugeschrieben werden. Bey den Griechen könnte wohl in den Berichten von den Wanderungen der Pelasger und der Entstehung der Hellenen aus

ihnen eine Hindeutung auf eine solche Periode der Gährung liegen. —

Wir beurtheilen nun die poetische Tauglichkeit dieser Sprachen im einzelnen. Das Italiänische hat ein reiches Erbtheil eigenthümlich poetischer Ausdrücke und Wendungen aus den älteren Denkmälern seiner Sprache überkommen, die, wiewohl es nächst der provenzalischen und besonders nach dem Vorbilde derselben, am frühzeitigsten unter den neulateinischen Sprachen cultivirt worden ist, der Hauptsache nach vollkommen verständlich geblieben sind. In der Ableitung neuer Wörter genießt es weit größere Freyheit als das Französische, weil es dem Lateinischen näher verwandt ist und daher die Bedeutung der Ableitungssylben sich nicht so sehr verdunkelt hat. Dazu besitzt es eine Menge eigenthümliche Ableitungssylben, die zum Theil von graziösem Ausdruck sind (wie die Diminutive) theils burlesk und von komischer Energie, wie die Vergrößerungsworte. Zusammensetzen kann es freylich wenig. Da es die Zeitwörter vielsilbig und tönend flectirt, überhaupt von reichen Endsylben ist, so hat es eine große Biegsamkeit [10°] in Ansehung der mit den Wörtern vorzunehmenden materiellen Veränderungen, welche die Bequemlichkeit des Versbaues, den Wohlklang, die Kürze u. s. w. begünstigt. In den Wortstellungen hat es noch beträchtliche Kühnheiten. Was den Periodenbau betrifft, so liebt es die Participialverknüpfungen, welche ihrer Natur nach poetisch sind. Es ist sonor und sanft, ohne im mindesten ins weichliche zu verfallen: vielmehr hat es eben so entschiedne und kräftige Consonanten als reine und volle Vocale.

Die meisten der obigen Züge passen auch auf das Spanische. Nur besitzt es vielleicht nicht gleiche Biegsamkeit, noch einen ähnlichen Reichthum eigenthümlicher Ableitungssylben. Dagegen geben ihm die Einmischungen aus einer morgenländischen ganz heterogenen Sprache, der Arabischen, ein wunderbares fantastisches Ansehen; dabey ist es vielleicht noch sonorer als das Italiänische, und die Anlage sowohl zur Würde und Majestät, als zu den zartesten Spielen einer sinnreichen Fantasie noch vollkommner ausgebildet. Dabey hat es einen

Reichthum scherzhafter Charakteristik der doch nie ins Unedle oder Gemeine fällt; wie man es überhaupt von diesen südlichen Sprachen rühmen kann, daß sie in einem [10p] reineren Element athmen, und in der hingegebensten Vertraulichkeit noch zierlich bleiben. Daher auch der Stolz jener Nationen auf sie, und die Sorgfalt, womit sie in den Provinzen, wo sie zu Hause sind, gesprochen werden, woher sich das Sprichwort schreibt: in Castilien spreche der Bettler eben so gut wie der König. — Über das Portugiesische kann ich nichts sagen, da ich keine eigne Kenntniß davon besitze.

Die Französische Sprache erscheint schon gleich im Klange flacher und abgeschliffner als die beyden eben beurtheilten: die Vocale sind weit weniger sonor, die bedeutendsten Consonanten nicht selten herausgeworfen; welches, wenn wir die vorhin aufgestellten Grundsätze über nationale Charakteristik in der äußern Form der Sprachen anwenden, auf rasche Flüchtigkeit des Verstandes und Oberflächlichkeit der Empfindung deutet. Sanft ist sie zwar im Ganzen, doch ist der darin herrschende Nasenlaut unangenehm: er zeigt eine gewisse Überverfeinerung an, so wie das Hervorgurgeln der Töne Rohheit und Ungeschlachtheit. — Was das Rhythmische betrifft, so hat es mit dem Italiänischen und Spanischen den bisherigen Mangel an Empfänglichkeit für eigentliche Quan- [10q] tität gemein, und ist wie sie bloß accentuirt. Allein die Accente in jenen beyden Sprachen sind weit sonorer und musikalischer als im Französischen, weswegen das Recitativ in diesem gar nicht gelingt. Den Accent auf der drittletzten Sylbe kennt es durchaus nicht, der auf der vorletzten läßt nach sich nur ein stummes e hören, welches kaum in Betracht kömmt, also hat es eigentlich nur den einzigen Accent auf der letzten Sylbe, der mit gleichförmiger Heftigkeit ohne ruhigen Nachdruck vorgetragen wird, so daß man wohl sagen kann, das Reden in Französischer Sprache sey ein beständiges ungeduldiges Fragen. — Die Biegungen sind meistens nicht sonor und aus einer oder wenigen Sylben bestehend, oft kaum hörbar, weswegen sich auch die Wörter nichts geben noch nehmen lassen. Aus diesem Umstande entsteht dann

auch großentheils die äußerste Gebundenheit der Wortfolge, welche ganz verstandesmäßig bestimmt ist und fast keine Inversionen erlaubt, indem sogleich Dunkelheit und Verworrenheit entstehen würde. Eigenthümliche poetische Wörter und Redensarten, die sich aus älteren [11a] Zeiten erhalten hätten, hat sie wenig. Das Nordfranzösische hat sich überhaupt spät ausgebildet, und ist im Vergleich mit seiner Schwester, der schönen und im Mittelalter allbeliebten Provenzalischen Sprache lange eine unförmliche Mundart geblieben. Es fehlt ihr also auch an alten Denkmälern, die, als ein höchstes in ihrer Gattung auf die Nachwelt gekommen wären, und fortdauernd auf sie eingewirkt hätten. Was da war, wurde durch die Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs des 14ten verdunkelt und so gut wie vernichtet. Das Studium der späteren reicht nicht höher hinauf, denn es ist nur als Ausnahme zu betrachten, wenn in burlesken Versen der Styl des Marot, oder in Prosa der des Rabelais, welcher die Sprache noch mit genialischer Willkühr behandeln durfte, nachgeahmt wird. Im Zeitalter Ludwigs des vierzehnten erhielt die Sprache, besonders durch die Verfeinerung der Hofsitten, eine gewisse Eleganz, die man für das letzte Ziel ihrer Cultur hielt; man war also bemüht eine so überaus vortreffliche Sprache durchaus nicht wieder ausarten zu lassen, sondern bestrebte sich sie auf immer zu fixiren, wozu eine eigne Akademie eingerichtet ward. Man sollte nun in alle Ewigkeit [11b] so sprechen und schreiben, wie im Zeitalter Ludwigs des 14ten, bey Strafe für unfranzösisch gehalten zu werden. So wurde diese Sprache zum Überflusse noch durch eine Menge conventionelle Bande gefesselt, ja sie wurde ganz eine Tochter der Convention, die denn auch, zum Ersatz für diese Einschränkungen, die Meynung aufstellte, sie sey die erste Sprache in der Welt, welches sich in Hinsicht auf gesellige Höflichkeit in der That auf gewisse Weise behaupten läßt. Bey dieser äußersten Gebundenheit, Nüchternheit und Armuth hat die Französische Sprache nun noch eine Menge Capricen und gänzlich anomalischer Formen. (Z. B. daß es ihr an einem Verbum für stehen mangelt, être debout; an einem Adjektiv für golden, d'or,

und dergl.; Fragen wie: qu'est ce que c'est ꝛc.) In ihrem grammatischen Baue liegt allerdings die Möglichkeit, wiederum viel poetischer zu werden, als sie gegenwärtig ist; allein dazu müßte sie vor allen Dingen erst zur Selbsterkenntniß kommen und einsehen, wie weit sie gegen andre Sprachen zurücksteht; und vielleicht kann der Eigensinn der Gewöhnung, die zur andern Natur geworden ist, nur durch ein großes Ereigniß bewirkt werden, welches man in der Revolution zu finden glaubte, seine Erwartung aber betrogen gesehen hat, indem sie [**11**c] durch den Wankelmuth der Nation nur vorübergehende Wirkungen auf die Sprache gehabt hat, so daß sie sich jetzt wieder in ihrer unübersteiglichen Eingeschränktheit im Kreise herum dreht.

[1]) Die Englische Sprache steht in der Mitte zwischen den Neulateinischen und rein Germanischen. [K. Carl V. Urtheil über die Sprachen.] Sie ist die gemischteste unter allen Europäischen, und die Elemente in ihr sind nicht so verschmolzen, daß man nicht ihre Fremdartigkeit deutlich erkennen sollte, welches ihr Klopstock nicht ganz mit Unrecht als barbarisch und unedel für die Poesie vorgeworfen hat. Überhaupt haben die Engländer auf ihre Sprache als historisches Document nicht eben Ursache stolz zu seyn, sie trägt durchaus die Spuren langer Knechtschaft an sich, und wie England ein Raub jedes fremden Eroberers gewesen, erst der Sachsen, welche die Britten vertrieben oder unterjochten, dann der Dänen, dann der Normannen, die ihnen das Französische mit Feuer und Schwert einprägten; dann sieht man auch in dem vielen eingemischten Lateinischen die Bigotterie des Mittelalters und den Einfluß der Mönche. Alles fremde ist zwar nach den Bedürfnissen eines weichen aber charakter- [**11**d] losen niederdeutschen Dialekts umgemodelt, und das Englische ist in der Aussprache grade das Widerspiel des Französischen. Wie in diesem ungestüme Lebhaftigkeit so drückt sich in jenem phlegmatische Gleichgültigkeit aus, wie das Französisch sprechen gleichsam ein beständiges Fragen, so könnte man das Englische

[1]) Sieben und zwanzigste Stunde.

ein beständiges Antworten nennen, als wollte man nur die Frage auf die kürzeste Art los seyn. Nichts gellendes und schreyendes ist in ihr, auch keine eigentliche Härten der Consonanten, sondern die Schwierigkeit dabey entsteht meistens nur aus einem gewissen lispelnden Vortrage. Alles wird nur auf der Spitze der Zunge articulirt, die Vocale sind abgedämpft und zum Theil unbestimmt und zweydeutig geworden. So viel Worte als möglich sind auf Einsylbigkeit reducirt, und bey den vielsylbigen ist der Accent möglichst zurückgelegt, und das darauf folgende wird wie ein unnützer Anhang fallen gelassen. Vermöge dieser Einsylbigkeit ist das wenige, was die Niederdeutschen Dialekte noch von grammatischen Flexionen haben (die darin offenbar unedler als die Oberdeutschen sind) vollends verloren gegangen, oder fast unhörbar geworden. Es fehlt an grammatischer Organisation, [11e] die Worte werden ohne näher verknüpfende Umformung nur neben einander gestellt, was man zusamt der Einsylbigkeit den grammatischen Atomismus nennen könnte. Eine gewisse Kürze in Ansehung des Raumes, welchen sie einnimmt, hat daher allerdings die Englische Sprache, worin es sogar der Deutschen schwer wird, gleichen Schritt mit ihr zu halten. Auch hat sie manche von der Germanischen Stammsprache ererbte Freyheiten der Zusammensetzung, Wortstellung u. s. w. noch behauptet. Ältere Dichter, wie Shakspeare, Spenser u. a. wußten sie auch mit genialischer Freyheit zu behandeln, und sowohl Spracharten des gemeinen Lebens als Alterthümliches für die Poesie zu benutzen. Allein während der politischen Revolutionen im vorigen Jahrhundert riß eine große Barbarey ein, und nachher wollte man sie mit Gewalt nach dem Muster der Französischen auspoliren. Pope war es besonders, nach Dryden, der eine conventionelle poetische Diction einführte und die Phrasen herrschend machte; und da das Joch der Autorität in England bindender ist als in irgend einem andern Lande, so hat er so ziemlich die Form ihrer gereimten Verse fixirt, wie der gelehrte aber pedantische Milton im allgemeinen das Muster für die reimlosen geworden ist.

[11f] Die Deutsche Sprache offenbart noch unverkennbar

ihre nahe Verwandtschaft mit der Griechischen, ein Umstand, worauf Klopstock ein stolzes Bewußtseyn gründet, der aber nicht mehr gelten kann, als daß sie sich von diesem Ursprunge zur Vortrefflichkeit ausgebildet. Was zuerst ihren Klang betrifft, so ist der Mangel am Sonoren fast noch ein größerer Fehler als die Härte der allzu vielen, oft übel zusammengesetzten und besonders am Ende der Wörter gehäuften Consonanten. Man hat geglaubt, es sey ihr geholfen, wenn man ihr eine Anzahl Vocalen mehr, gleichviel was für welche, zumäße; man hat daher empfohlen, alle tonlosen E sorgfältig zu schonen, ja die Worte vermittelst derselben in die Länge zu dehnen. Allein die Deutsche Sprache hat nicht nur zu wenig Vocale, sondern sie hat auch nicht die rechten: zuvörderst viele breite Diphthongen, dann die Zwischenlaute ä und ö, dann i, ü, und u, am wenigsten a und o. Beynah die Hälfte ihrer Vocale besteht aber im tonlosen e, welches, da jeder Vocal seine Stelle in der Scala der Empfindungen hat, als der Ausdruck der Gleichgültigkeit, die nothdürftigste Begleitung der Consonanten um sie nur eben hörbar zu machen, betrachtet werden kann. Vor Alters hat die Deutsche Sprache sonore Vocale in den [118] Ableitungs- und Biegungssylben gehabt, aber sie im Fortgange verloren. [Ottfried. Friedrich II. Vorschlag.] Indessen ist das Übel für uns Deutsche so groß nicht: denn wenn in unsern Versen ein verhältnißmäßig hoher Grad des Wohlklanges erreicht ist, so macht es auf uns denselben Eindruck, wie ein weit höherer unsren südlichen Nachbarn. Ein großer Vorzug ist die rhythmische Anlage unsrer Sprache, das einfache und bestimmte Gesetz unsrer Sylbenzeit, überhaupt die Biegsamkeit, sich fast in alle möglichen fremden Sylbenmaße zu fügen. — Das Deutsche ist sehr reich an Worten, und kann sich durch eine Menge verständlicher Ableitungssylben immerfort aus eignen Mitteln bereichern; besonders sind gewisse untrennbare Vorwörtchen (be, ver, ent,) eine ergiebige Quelle. Auch besitzt sie die Fähigkeit, Wörter aus Hauptbegriffen zusammenzusetzen, in völlig gleichem Grade mit der Griechischen. Ferner haben wir eine oft ziemlich vollständige Declination, dagegen ist die Conjugation bey weitem be-

schränkter als in den Neulateinischen Sprachen. Alle diese Biegungen werden aber kärglich und einsylbig mit nicht sonoren Lauten verrichtet. Daher lassen sich auch die Worte für den poetischen Gebrauch selten etwas von ihren Bestandtheilen abzwacken, weil sie in ihrer Beziehung sonst [11h] leicht unkenntlich werden würden. Eben dieses schränkt auch die Freyheit der Wortstellung ein, weil man viele Beziehungen bey einer Trennung derselben nicht mehr mit Sicherheit erkennen würde. So haben wir nicht einmal die Freyheit, das Adjectiv vor oder nach dem Substantiv zu stellen. Freylich finden weit mehr Inversionen bey uns Statt, wie z. B. im Französischen: allein sie dienen meistens dem Verstande, indem der Begriff, welchem dieser den größten Nachdruck giebt, herausgehoben, und an die Spitze gestellt wird. Überhaupt ist es Regel unsrer Wortstellung, vom unbestimmtern zum bestimmtesten allmählig fortzugehen, welches zwar Erwartung erregt, und zur periodischen Verknüpfung beyträgt, aber der Fantasie gar nicht günstig ist, und leicht ins schwerfällige übergeht. Eigenthümlich poetische Wörter, Formen derselben und Wortfügungen haben wir beträchtlich viele, und können uns ohne Unverständlichkeit aus unsern alten Denkmälern noch sehr damit bereichern.

Wenn wir die Geschichte der Ausbildung unsrer Sprache in der Kürze zusammen fassen, so ist es ungefähr folgende. Sie wurde zuerst von Mönchen mit einiger Gewalt nach dem Muster der Lateinischen zur schriftlichen Abfassung eingerichtet, dann [12a] von den Minnesingern hauptsächlich nach provenzalischen, auch französischen Vorbildern bearbeitet, von Hans Sachs und denen, die in seiner Form dichteten, durch Einführung der Sprache aus dem gemeinen Leben mehr kräftig und derb als edel behandelt; dann im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts durch Weckherlin, Opiz und Flemming auf eine gelehrtere Bahn geführt, wobey jedoch, wiewohl Spanier und Italiäner nicht gänzlich unbekannt waren, leider mehr die Franzosen und Holländer zum Muster dienten. Die wohlmeynende Pedanterey der fruchtbringenden Gesellschaft suchte der einreißenden Einmischung lateinischer und französischer

Wörter durch ihren Purismus zu steuern, welche aber dennoch so überhand nahm, daß sie in den ersten 30 Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zur lächerlichsten Barbarey gestiegen war. Gottsched hatte das Verdienst die Sprache hievon zu reinigen, doch war sein Purismus noch wässerigter als jener, und die Diction in seinen und seiner Schüler Versen war vollständig prosaisirt. Während einige Schweizer gegen ihn auftraten, und wiewohl schwerfällig und nicht ohne Härte dem Styl mehr Gedrängtheit zu geben suchten, besonders auch auf die alten Denkmäler der Sprache aufmerksam machten, entstand in Leipzig unter Gottscheds Augen eine Gesellschaft von Schriftstellern, die sich [12b] seiner Autorität entzogen, und wenigstens auf geschicktere Art die Franzosen nachahmten. Aus ihrer Mitte ging Klopstock hervor, mit dem durch angefangne Einführung der alten Sylbenmaße und die damit nothwendig zusammenhängende Revolution in der Sprache eine neue Epoche begann. Er versuchte zuerst bis an die Gränze des Erlaubten und Möglichen zu gehen, und wenn seine Wendungen wegen ihrer Geschraubtheit und Dunkelheit oft gar nicht nachahmungswürdig sind, so ist er doch durch seine Kühnheit der Vater unsrer heutigen Diction geworden. Wieland, zuerst ein Schüler Klopstocks und der Schweizer, ging nachher auf einer ganz andern Bahn. Er gab vor die Italiäner, besonders Ariost, zu kennen und nachzuahmen, doch lebte seine Poesie fast ganz von den Franzosen, mit denen er die von uns schon oft widerlegten Grundsätze der Correctheit theilte, ohne sie doch recht zu beobachten. Er hat, im Oberon besonders, einen schwachen Anfang mit Wiederbelebung des Veralteten gemacht, auch manche Vortheile für den komischen Ausdruck gezeigt, wobey er jedoch in der Einmischung fremder, besonders Französischer Wörter zu weit gegangen ist. Im Ganzen aber laufen alle von ihm versuchten Erweiterungen der Diction und der metrischen Formen auf Laxi- [12c] tät und Weitschweifigkeit hinaus; er hat das Fließende gesucht, und es in einem solchen Grade gefunden, daß man, wie jener Bauer am Flusse, ohne Ende an seinen Versen stehen und warten kann, bis sie abfließen werden.

Bürger stimmte den ächten Ton der Romanze an, und wußte theils Altes, theils Volksmäßiges dazu meisterhaft zu benutzen. Goethe wollte bey seiner ersten Erscheinung, außer dem eigenthümlichen Gepräge, welches sein Geist dem Ausdrucke gab, die Vertraulichkeit, Unmittelbarkeit und lebendige Raschheit des mündlichen Gesprächs in die Schrift einführen; ein Versuch, der nicht ohne wohlthätige Wirkung blieb, wiewohl er späterhin das Ausschweifende darin selbst zurücknahm, und in neueren Werken die schmuckloseste Eleganz und edelste Einfalt, und eine weit ächtere Annäherung ans Antike als Klopstock und seine Nachfolger aufstellte, welcher bey ihrer Mäßigung und Milde doch der letzte Grad von Strenge und Großheit fehlt. Voß hat die Übersetzungskunst aus den Alten mit beyspiellosem Fleiß und großer Gewandtheit ausgeübt, und alle Versuche sich an die Alten in Versbau, Wortbildung, Fügung, und besonders Wortstellung anzufügen, erschöpft, wobey es denn doch nicht ohne Härte, Dunkelheit und Schwerfälligkeit abgegangen ist. Jedoch [12ᵈ] bleibt ihm unläugbar das Verdienst, eine ganz neue Bahn betreten zu haben, worauf ihm selbst Goethe nachgefolgt ist.

Durch alles dieses ist aber die Revolution in unsrer Sprache nur declarirt und angefangen worden: sie hat noch unerschöpfliche Mittel sich zu einer höheren Stufe zu erschwingen. Von den Versuchen der neuesten Zeit, theils die Italiänische und Spanische Poesie, theils das antike Original nachzubilden, wollen wir nicht reden, da wir selbst zu sehr in ihnen befangen sind. Es kommt alles darauf an, ob man sich der ächten Idee der Poesie bemächtigt hat. Wem diese inwohnt, der ist vom Gesetz losgesprochen; und alles was er thut, ist recht. Ohne sie sind alle poetischen Bemühungen nur ein Tappen nach Phrasen, die höchstens als Materialien für einen zukünftigen besseren Gebrauch betrachtet werden können. Durch Goethe ist die lange schlummernde Poesie zuerst wieder geweckt worden, und wenn dieser Keim nicht wieder erstickt, sondern gehörig gepflegt und entfaltet wird, so kann sich unsre Sprache nach allen Seiten hin noch ins unendliche poetisiren. Daß ein solches Unternehmen lebhafte Gegner findet, daß die Kritiker

und Versemacher [12e] deren eins und alles die bisherige Eingeschränktheit ist, ungebührlich dagegen schreyen, ist sehr natürlich. Man kann sie aber sehr leicht ihrer Unwissenheit überführen, indem man ihnen zeigt, daß dasjenige, was sie als undeutsch verwerfen, ehedem, zum Theil noch im 17ten Jahrhundert in unsrer Sprache einheimisch war, und also ihrer Natur nicht entgegen seyn kann. Man muß nur vorzüglich auf Anerkennung der beyden Grundsätze dringen, daß die überwundne Schwierigkeit an sich kein artistisches Verdienst ist, daß es folglich eine große Tugend unsrer Sprache seyn würde, wenn sich in ihr so leicht Verse aus dem Stegreife machen ließen, wie im Italiänischen und Spanischen; und dann: daß es für die Poesie vortheilhaft ist, sich so weit vom gewöhnlichen Sprachgebrauch zu entfernen als irgend Analogie und Verständlichkeit erlauben. Dieß betrifft besonders auch die Veränderungen an den Bestandtheilen der Wörter. — Wir haben in der Geschichte das Beyspiel zweyer Sprachen für uns, nämlich der Lateinischen und Spanischen, welche durch künstliche Nachbildung des fremden einen ganz neuen Charakter in der Poesie gewonnen haben.

[12f] Vom Sylbenmaße.

Es könnte manchen befremden, daß wir diese Lehre nicht zugleich mit der vom Wohlklange vorgetragen haben. Allein wenn die Beobachtung des Sylbenmaßes einen hohen Grad von Wohlklang hervorbringen kann, so schränkt sie doch auch die Mannigfaltigkeit möglicher wohllautender Folgen um vieles ein; der Grund von ihr muß daher in etwas anderm gesucht werden, wie wir ihn denn auch schon bey der Lehre vom Ursprunge des Rhythmus aufgestellt haben. Wir zeigten nämlich daß dieser, den man als den geordneten Wechsel in der Succession definiren kann, in der Einen untheilbaren Urkunst, die zugleich Poesie, Musik und Tanz ist, eine Combination des Charakters unsrer willkührlichen Functionen, und unsrer organischen Verrichtungen, eine Darstellung des Beharrlichen im Wechsel der Vorstellungen sey, und also die

successiven Künste zum Ausdruck unsrer gesamten geistigen und körperlichen Natur, des Lebens und der Persönlichkeit mache. Wir haben ferner die Nothwendigkeit für die Poesie im Gegensatz mit der prosaischen Rede sich ihre eigne Zeitfolge zu bestimmen, dargethan, und da diese Deduction nicht ganz leicht ist, will [12g] ich sie hier wiederhohlen. (Bogen 24 am Ende und 25 zu Anfange).

[1]) Das Versmaß, im allgemeinsten Sinne genommen, ist ein Gesetz der Wiederkehr in demjenigen was in den Worten hörbar ist. Dieß kann nun entweder in der Dauer der als einfach zusammengefaßten Successionen in ihnen, oder in ihren Bestandtheilen liegen. — Wenn wir die Sprache mit der Musik vergleichen, so entspricht die Quantität in ihr dem Zeitmaß der Noten, und der Accent der Modulation. Quantität und Accent sind nun die beyden Mittel, wodurch einzelne Tonbewegungen, Sylben, in der Sprache verschieden charakterisirt und hervorgehoben werden: und so lassen sich auch Versarten denken in welchen das eine oder das andre dieser beyden Prinzipe herrschend ist.

Man sieht leicht, daß ich hiermit auf den Gegensatz der antiken und modernen Verskunst ziele, welcher oft nicht gehörig anerkannt, und beyde daher falsch beurtheilt worden. Verschiedne Begriffe sind beyden gemeinschaftlich, und modifiziren sich nur anders: wie der eines Verses, eines Abschnittes oder einer Pause im Verse, und einer Strophe. Andre sind durchaus in dem andern Gebiete nicht gültig, wie der eines Fußes in der älteren, und der von [12h] männlichen und weiblichen Endungen in der neueren Verskunst.

Der Vers ist in der Poesie eben das, was ein Komma in der Prosa: ein Redeglied, das ohne merkliches Innehalten in einem Athem gesprochen wird. Die Länge kann daher sehr verschieden seyn, denn dieß leidet nur eine ungefähre empirische Bestimmung, so viel sich in Einem Athem ohne Beschwerde sprechen läßt. Die Pause möchte ich als einen Ruhepunkt für die Stimme ohne völliges Innehalten be-

---

[1]) Acht und zwanzigste Stunde.

schreiben. Die Strophe ist ein poetischer Periode, der mit dem prosaischen die Ähnlichkeit hat, daß, wie dieser aus Vorder- und Nachsatz besteht, er auch nicht aus lauter gleichartigen Elementen zusammengesetzt seyn darf, sondern einen unterscheidbaren Anfang und Schluß haben muß.

Die roheste Art, den Vers zu messen ist unstreitig die Sylbenzahl, und ohne Zweifel wurde selbst diese in der Urpoesie nicht genau beobachtet: ehe die Sprache durch Schreibung fixirt ward, konnte es bey der ungeschlachten Aussprache sogar ungewiß seyn, wie viel Sylben etwas ausmachte. Eine solche Rede-Abtheilung mußte sich dann dem musi- [13a] kalischen Rhythmus bequemen, ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit der Sylben, so daß in diesen, von jener Begleitung entblößt, keine Regel außer den Abtheilungen und Sylbenzahlen bemerkbar blieb. Ein feineres Gefühl foderte nun aber bald eine freywillige Übereinstimmung der Worte und Töne, die entweder in der Dauer, in dem Zusammenfallen kurzer oder langer Sylben und Noten, oder in den Accenten, in der Hebung der Stimme an gewissen Stellen den musikalischen Modulationen gemäß bestehen konnte. Wo nun das rhythmische Prinzip in der Musik herrschte, wie bey den Alten, da gewann es auch in der Poesie den Vorrang: nicht als ob dieses Wirkung von jenem gewesen wäre, sondern beydes rührte aus einem gemeinschaftlichen Grunde her. So lange, bey aller sonstigen Sorgfalt für den Wohlklang und seine Ausbildung die Sylbenzahl doch die eigentliche Grundlage der Versarten bleibt, kann nicht von eigentlicher Quantität die Rede seyn, denn diese substituirt der Bestimmung nach der Sylbenzahl eine höhere nach der Dauer. Quantität und rhythmische Sylbenmaße sind correspon- [13b] dirende Begriffe; so wie, was demnächst gezeigt werden soll, Sylbenzahl und Herrschaft des Accentes und Reim Correlata sind.

Wir geben also zuvörderst einen Überblick von der rhythmischen Metrik der Alten. Sie macht ein vollkommnes System aus, worin nichts willkührlich ist, und dessen Grundsätze sich auch wissenschaftlich ausführen lassen. Von den Alten ist dieß nicht geschehen, ihre Dichter haben sie, von

einem untrüglichen Instinkt geleitet, ausgeübt, ohne wohl das vollständige Bewußtseyn zu haben; und die Grammatiker haben die Praxis derselben aufbewahrt, aber oft nicht recht verstanden, weil es ihnen eben an der höheren Einsicht in die Grundsätze fehlte. Doch sind ihre Angaben immer der größten Aufmerksamkeit werth, weil sich doch eine ununterbrochne Überlieferung von der Zeit an, wo die Rhythmische Kunst in der höchsten Blüthe war, bis zu ihnen erstreckte. Sie machen daher eine historische Autorität aus, wenn auch nicht eine scientifische.

[Klopstock. Moriz.] Ein deutscher Gelehrter, Herrmann, hat es zuerst unternommen, die Metrik in ihrem ganzen Umfange wissenschaftlich zu [13 c] behandeln. Er hat eingesehen, daß die Rhythmik sich unabhängig von der Erfahrung müsse ableiten und demonstriren lassen. Allein bey aller Energie und aufgewandtem Scharfsinn, bey den unendlich vielen belehrenden Bemerkungen im einzelnen, scheint mir doch das Ganze seines Systems durchaus unhaltbar und falsch. Es deducirt nämlich den Rhythmus aus der Kategorie der Caussalität, da er doch als sinnliche Anschauung nichts mit den reinen Verstandesbegriffen zu schaffen haben kann, sondern zur Zeit gehört, und aus ihr seiner Form und Bedeutung nach construirt werden muß. Überdieß geht Herrmann nicht nur gegen das Ansehen der alten Grammatiker, sondern auch der Dichter selbst viel zu frey zu Werke, indem er, was ihm in den Lesearten von diesen nicht ansteht, ohne Umstände emendirt. — Von meiner Ansicht der alten Metrik kann ich hier natürlich nur die ersten Linien verzeichnen.

Die Anlage zur Quantität liegt im Wesen der Sprache. Denn wenn alle Tonbewegungen in ihr gleiche Dauer hätten, so [13 d] würde sie wie die nach gleichen Zeiten abgemessenen organischen Functionen den Charakter der Willkühr entbehren. Es giebt also längere und kürzere Sylben, aber wegen der unaufhörlich und unmerklich wechselnden Grade der Schnelligkeit und Langsamkeit im Fortgange der Vorstellungen, wornach sich der Vortrag der Rede richtet, ist in dieser kein bestimmtes Verhältniß der Längen und Kürzen zu einander wahrnehmbar.

Um dieß bestimmt hervorzuheben, wird etwas dem Tempo in der Musik analoges erfodert, was nur bey einer Rede die von den Zufälligkeiten des Gedankenganges frey gemacht ist, und ihren Zweck in sich selbst hat, eintreten kann. Das einfachste und also sich natürlich von selber darbietende Verhältniß der Dauer, ist das vom Einfachen zum Doppelten, oder vom Ganzen zur Hälfte. Entweder kann dieß nun wiederhohlt, und die Eintheilungen der Dauer vervielfältigt werden, wie es in der modernen Musik geschieht; oder man bleibt bey einer einzigen Verschiedenheit stehen. Dieß ist in der Sprache nothwendig der Fall, weil die redende Stimme einen viel beschränkteren Umfang hat, als die singende. Über einen gewissen Grad hinaus [13e] kann sie, ohne die Articulation verlohren gehn zu lassen, die Sylben nicht kürzen, und ohne zu schweben und in Gesang überzugehen, nicht verlängern. — Es giebt also Längen und Kürzen, wovon jene zwey Zeiten, diese nur eine Zeit haben.

Wenn wir nun diese Messung nach Zeiten, nicht nach der Zahl der Sylben, im allgemeinen betrachten, so scheint daraus die Regel herzufließen, daß jede lange Sylbe mit zwey Kürzen, und umgekehrt, vertauscht werden darf. Allein dieß wird vielfältig durch andre Rücksichten eingeschränkt, die wir jetzt näher kennen lernen wollen.

Die kleinsten rhythmischen Einschnitte im Verse heißen Füße, und entsprechen den Takten in der Musik, welche auch bey den Alten eben so genannt wurden. Bey den Füßen ist nun zu achten auf die Zahl der Zeiten und Sylben, auf die Schnelligkeit oder Langsamkeit, auf den Charakter der Bewegung, welchen die Alten auch insbesondre Rhythmus nannten, und auf das Verhältniß der beyden Hälften des Fußes zu einander. Die verwickelte Frage von der Arsis und Thesis wollen wir hier gar nicht berühren.

[13f] Wenn wir uns zwey Füße denken, den einen von vier kurzen, den andern von zwey langen Sylben, so sind sie sich in Ansehung der Zeiten gleich, aber jener ist sehr schnell, dieser sehr langsam; beyde haben wegen der gleichen Dauer der Bewegungen noch gar keinen rhythmischen Cha-

rakter. Dieser bestimmt sich nach der Anordnung der Längen und Kürzen. Jene vorangestellt machen einen beruhigenden, diese einen aufregenden Eindruck, weil jene eine nachlassende und ausruhende, diese eine sich verstärkende Kraft darstellen. Man kann darnach die Füße in steigende und fallende eintheilen: Jambus, Trochäus, Daktylus, Anapäst ꝛc. Das Aufsteigen nach dem Fallen macht zusammen eine stätige Schwungbewegung; das umgekehrte hingegen eine zerrissene und in sich widerstreitende. Daher ist der Choriambus der vollkommenste metrische Accord, der Antispast die stärkste Dissonanz, wie Moriz sehr fein gezeigt hat. Allein die Lösung von diesem liegt dennoch sehr nahe, denn sobald der Antispast wiederholt wird geht er in den Choriambus über, und umgekehrt. Hieraus folgt nun, daß die Verse entweder aus Füßen von gleichartigem Rhythmus zusammengesetzt seyn müssen, oder, findet eine Umkehrung des Rhythmischen [13g] Ganges Statt, so muß sie gehörig vorbereitet seyn; oder endlich, besteht der Vers durchaus aus widerstrebenden Bestandtheilen, welches aber nur im lyrischen vorkommt, so muß die Dissonanz in der Folge der Strophe aufgelöst werden.

Die Füße, welche an sich keinen rhythmischen Charakter haben, fügen sich dem herrschenden, neigen sich entweder zum Steigen oder Fallen, und dieß macht es begreiflich, warum der Spondee sowohl in Trochäen als Jamben, in Daktylischen als Anapästischen Sylbenmaße eine Stelle findet.

Die gleiche Taktart (nach der Kunstsprache der Alten Daktylische) giebt dem Verse einen einfacheren und ruhigeren Gang; die doppelte (jambische) einen rascheren; die Taktart von 2 zu 3, und von 3 zu 4 (paeonische und epitrite) machen den complizirtesten Rhythmus. Die erste war daher vorzugsweise dem Epos, die zweyte dem Drama gewidmet, die dritte und vierte kommen nur in lyrischen Gedichten vor.

Die regelmäßige Wiederkehr läßt sich entweder schon in den Theilen eines einzelnen Verses wahrnehmen, oder erst durch Vergleichung zwey ganzer Verse, oder sie wird bis auf [13h] mehre Verse aufgeschoben: demnach entstehen gleichförmige Versarten, ungleichförmige, und Strophen. Die ein-

fachste Strophe ist, wenn zweyerley Verse mit einander abwechseln; der größte Umfang einer Strophe wird durch die Fassungskraft des Gehörs begränzt, wobey aber die musikalische Anlage einer Nation, und fehlende oder unterstützende Begleitung der Musik bedeutende Unterschiede machen. Je öfter die metrische Wiederkehr eintritt, desto laxer darf das Gesetz derselben seyn, ja schon die Vermeidung der Einförmigkeit macht dieß nothwendig; je mehr sie hingegen umfaßt, desto weniger abweichende Bestimmungen finden dabey Statt, daher sind die langen lyrischen Strophen am gebundensten, und die Freyheit, Füße mit einander zu vertauschen tritt besonders bey den gleichförmigen Versarten ein, die aus der Wiederhohlung eines herrschenden Fußes entstehen. So nimmt der Hexameter, ein rein daktylischer Vers nur den Spondeus, aber diesen an allen Stellen auf; der Jambe den Spondeus, Anapäst, Daktylus und Tribrachys, aber die drey ersten nur einmal [14a] ums andre; unter derselben Bedingung der Trochäe den Spondeus und einige andre Füße; der Anapäst den Spondeus und Daktylus an allen Stellen, weswegen er auch unter diesen Versarten die von dem unruhigsten wechselndsten Rhythmus ist. Wir sehen aus dem obigen, daß, so wie auf der einen Seite nicht alle Füße von gleichen Zeiten einander substituirt werden können, auf der andern der Wechsel zuweilen mit solchen verstattet ist, die eine Zeit mehr haben, so daß ein Takt oder ein halber diese überträgt. Alle diese Bestimmungen haben ihre Gründe in der Natur der Sache, die sich mit fast mathematischer Evidenz darthun lassen, was uns aber zu weit führen würde.

Verse von bedeutender Länge haben einen Hauptabschnitt oder Cäsur, oft noch mehre untergeordnete. Auf diese hat der Sinn der Worte, die Pausen in der Wortfügung Einfluß, weil der Vers natürlich als ein stätiges Ganzes fortlaufen wird, wenn nicht ein anderweitiger Bestimmungsgrund hinzukommt. Soll der aus gleichartigen Füßen bestehende Vers nicht aus einander fallen, so muß die Cäsur nicht an das Ende eines Fußes sondern in die Mitte gestellt werden, wodurch zugleich der Vortheil entsteht, daß der Rhythmus, wie-

wohl er derselbe bleibt, und dadurch den Vers als eine stätige Größe bezeichnet, in der letzten Hälfte umgekehrt scheint. Dieß ist der Fall bey den Cäsuren des Hexameters und Trimeters. [14ᵇ] Bey den trochäischen Tetrametern und Anapästen findet die Regel eine Ausnahme: doch um davon die Gründe zu entwickeln, würde man tiefer in die Natur dieser Versarten eingehen müssen. Beym Pentameter fällt der Abschnitt, nach der Art wie einige alte Grammatiker das Schema des Verses geben, deren Lehre Herrmann verwirft, die ich aber aus den Grundsätzen rechtfertigen zu können glaube, ebenfalls in die Mitte eines Fußes; nur bewerkstelligt er hier nicht eine scheinbare Umkehrung des Rhythmus, sondern er verbirgt vielmehr eine wirklich vorhandne.

Die ungleichförmigen Versarten und Strophen können nicht willkührlich zusammengesetzt werden, sondern müssen nach Übereinstimmungen und Contrasten der Füße gemischt seyn. Den Gesetzen, welche die Alten hiebey beobachtet haben, und die unstreitig wie alles in ihrer Metrik, aus den obersten Grundsätzen herfließen, ist besonders in Ansehung der verwickelten Lyrischen Sylbenmaße noch nicht gehörig nachgespürt worden, und wir sind weit davon entfernt diese alle in ihren Gründen zu verstehn. Im ganzen genommen muß die Strophe so gebaut seyn, daß sie Anfang und Schluß durch sich selbst ankündigt, Erwartung erweckt und befriedigt; die anfangenden Rhythmen werden zu diesem Zwecke einen aufregenden, die schließenden einen [14ᶜ] beruhigenden Eindruck machen müssen. Doch kann auch das Gegentheil Statt haben, wo Unruhe und plötzliches Wechseln heftiger Gemüthsbewegungen ausgedrückt werden soll, wie bey den Archilochischen Versarten, die aus einer Taktart immerfort in die andre übergehen, und oft die raschere zuletzt haben.

In allen rhythmischen Versarten ist es Gesetz, daß weder der Schluß des Verses noch der ganzen Strophe mit einer Pause im Sinne zusammenzutreffen braucht; wobey sie so weit gegangen sind, daß im lyrischen, wo die Sprache am meisten der Gewalt des Rhythmus unterworfen ward, Vers und Strophe oft in der Mitte eines Wortes aufhört, indem

alles als eine stätige Größe betrachtet ward. Das einzige Vorrecht, welches dem Schlusse der Verse zugestanden war, ist die beständige Gleichgültigkeit der letzten Sylbe.

Da die von den Alten gebrauchten Sylbenmaße immer aufs vollkommenste mit dem Geiste der Dichtart übereinstimmen, ja nichts anders sind als dieser selbst hörbar gemacht, so behalten wir es uns vor, einige der wichtigsten, den Hexameter, das elegische Distichon, den Trimeter, bey Betrachtung der Gattungen näher zu charakterisiren. Wir werden alsdann auch Gelegenheit haben, das Problem zu berühren [14d] warum für das allumfassende Epos nur eine einzige sehr einfache Versart, für den Dialog im Drama ebenfalls nur wenige, für die kurzen lyrischen Gesänge hingegen eine unzählige Menge der complizirtesten vorhanden ist. — Aus der ganzen Wirkungsart des Rhythmus ist einzusehen, daß eine Versart je künstlicher sie complizirt ist, desto mehr eine beschränkte und ausschließende Bestimmung bekömmt; je einfacher hingegen ihr Bau, und je unbestimmter ihr Charakter, desto mannichfaltiger ist ihr Gebrauch. Daher läßt sich begreifen, wie die Alten den Hexameter durchgängig, im epischen und didaktischen Gedicht, ferner in der Idylle, bey den Römern in der Satire, abwechselnd mit andern Versen in der Elegie und der Archilochischen Ode, dann im Epigramm, eine Abart desselben sogar hie und da im Drama gebrauchen konnten, wobey freylich darauf gerechnet war, daß der Dichter die in dem Sylbenmaße liegende Bildsamkeit zu benutzen wußte. Auch der jambische Trimeter, dessen Richtung schon weit bestimmter ist, nahm unter den Händen der Lyriker, Tragiker und Komiker sehr verschiedne Modificationen an.

Es ist im vorhergehenden häufig von der bey uns gelungenen Einführung der alten Versarten die Rede gewesen. Ich will den Verlauf dieses wichtigen Ereignisses, so wie [14e] den Punkt, bis zu welchem es eigentlich damit gediehen ist, kürzlich angeben.

Die Sache ist in den übrigen wichtigsten Europäischen Sprachen ebenfalls, zum Theil schon vor Jahrhunderten versucht worden, hat aber keinen Eingang gefunden. Klopstock

kann also in so fern gar nicht für den ersten Erfinder gelten, nicht einmal in Deutschland: nur durch den Erfolg ist sein Unternehmen so merkwürdig geworden. Man kann sagen, es sey eben darum geglückt, weil er es durchaus verkehrt angefangen; hingegen bey andern Nationen aus dem entgegengesetzten Grunde misglückt. Um dieß nicht paradox zu finden, muß man sich erinnern, daß das Prinzip der rhythmischen Versarten dem der gereimten ganz heterogen und widersprechend ist. Die Empfänglichkeit für jene durfte also nicht zu plötzlich aufgefodert, sondern konnte nur allmählig geweckt werden. Das erste thaten die gelehrten Einführer der alten Sylbenmaße in andern Sprachen: sie fingen mit absolutem Rigorismus sowohl in Beobachtung des Rhythmus, als eigner Gesetze der Quantität die vom Accent unabhängig waren, und in der Zurücksetzung von diesem, an. Klopstock hingegen begann mit der äußersten Laxität; er [14 r] hatte anfänglich weder vom alten Rhythmus, noch von den Gesetzen der Deutschen Quantität einen Begriff, und verstand sein eignes Unternehmen durchaus nicht. Er glaubte nämlich den Regeln des Hexameters Genüge zu leisten, wenn er an die Stelle jedes metrischen Accentes, jeder Arsis, eine accentuirte Sylbe brächte, und führte so noch den Trochäen durchgängig statt des Spondeen ein, wodurch der Hexameter gänzlich seine Natur veränderte, und eine Versart ward, welche kein Alter für eine nach ächten rhythmischen Grundsätzen gebaute anerkannt hätte. — Auf eben diese Art verfuhr er mit den nachgebildeten lyrischen Sylbenmaßen, daß er, wo Füße von mehren Längen nach einander stehen sollten, Längen und Kürzen eins um das andre wechseln ließ. — Späterhin entdeckte er das Gesetz unserer Quantität, er entdeckte daß es Spondeen gäbe, und daß sie sich metrisch gebrauchen ließen. Allein nun glaubte er dem Hexameter einen großen Dienst damit geleistet zu haben, daß er als dritten Hülfsfuß den Trochäus darin eingeführt, weil der Vers dadurch mehr Mannichfaltigkeit, und somit mehr Fähigkeit der nachahmenden Darstellung und des Ausdrucks erhalte. Dieses lyrische Prinzip ist überhaupt immer sein oberstes bey Beurtheilung der Sylbenmaße ge-

blieben; zum Gefühl der Nothwendigkeit [14 g] einer gesetzmäßigen Wiederkehr hat er sich nie erhoben. Darum stieß er sich auch nicht daran, daß es alten rhythmischen Grundsätzen zuwider ist, einen Fuß, der eine Zeit weniger hat, zu substituiren; ja er suchte die nicht gehörig verstandnen Lehren der Alten verdächtig zu machen, und ihre Praxis herabzusetzen. Daher kehrte er sich auch nicht an die Vorschriften, welche die Cäsuren betreffen, sondern desorganisirte den Vers durch Einführung einer Menge unerlaubter. Daher ist nun die seltsame Erscheinung gekommen, daß der Erfinder des deutschen Hexameters viele tausend gemacht hat, die keine sind, sowie ein großes episches Gedicht, welches auch keins ist. Den metrischen Ausdruck hat er zwar in späteren Zeiten sehr ausgebildet; aber über die Gränzen des besonderen im Verhältniß gegen das allgemeine blieb er ganz auf dem Irrwege. In den eignen von ihm erfundenen lyrischen Sylbenmaßen kam er zwar auf den vollkommensten Rigorismus, aber meistens wieder nicht auf die rechte Art, indem er der Sprache rhythmische Zusammenstellungen zumuthete die nicht ohne Zwang in ihr zu bewerkstelligen sind. Doch waren diese künstlichen Übungen immer von Nutzen, theils um die Gesetze unsrer Quantität vielseitiger ans Licht zu bringen, theils um die Empfäng- [14 h] lichkeit für das Rhythmische zu wecken.

[15 a] Gleichzeitige Versuche mit Klopstock. — Uz noch früher, Ode an den Frühling. Beobachtung des alten Gesetzes der Position darin, nebst dem accentuirter Sylben an den Stellen, wo wir metrische Accente hören. — Kleistischer Hexameter. Schlechter anapästischer Vers. Äußerste Holprigkeit. Ramlers Übersetzungen aus dem Horaz und eigne Oden. Kein Gehör, weder für Quantität noch für Rhythmus. — Patriarchaden Bodmer, Wieland. Fernere Nachahmer Klopstocks. Vernachläßigte Cultur der antiken Verskunst bis auf die Stollberge. Voß und Bürger zeigten zuerst wieder mehr Sinn. — Voß schritt immer darin fort. Ist der zweyte Erfinder geworden. Seine Cultur des Hexameters, worin sie besteht. Herstellung der wahren Rhythmischen Perioden. Häufigerer Gebrauch des Daktylus, Benutzung des Spondäen, und

möglichste Beschränkung und Verbergung des Trochäen. [Goethe.] Aussicht auf fernere Vervollkomnung durch gänzliche Verbannung desselben. Wie dieß möglich? durch mehr Rücksicht auf materiellen Sylbengehalt. Spondäisirende Trochäen. Wie unermeßlich viel noch zu thun übrig. Hexameter und Elegie bisher nur. — Trimeter, trochäische Tetrameter, Anapäste ꝛc. ferner die chorischen Sylbenmaße. Jetzt muß man immer gleich mit dem Rigorismus anfangen. Voß einige sehr künstliche Versuche, Ionicos a minore. Haltwinken u. s. w. Dollmetschung der alten Dramatiker.

Nähere Bestimmung der Sylbenzahl, wenn nicht aus der Quantität, nothwendig aus der Qualität der Sylben [15 b] geschöpft. Mögliche Hauptarten: Alliteration, Assonanz und Reim. Alles Dreyes ein Gleichlaut, das erste in den Consonanten, das 2te in den Vocalen, das 3te in beyden. Das erste durchaus die Articulation betreffend, die sich am bedeutendsten zu Anfange der Wörter offenbart. Daher Beobachtung der Alliteration zu Anfange der Wörter und auch der Verse. — Bey der Assonanz bloß das musikalische Prinzip herrschend. Der Reim Synthesis von beyden, wie es die poetische Sprache seyn soll, und ihr daher in den meisten Fällen am angemessensten.

Alliteration nicht etwa eine todte grammatische Künsteley, sondern bey sehr rohen Nationen üblich. Spielender Gebrauch desselben zum Nachahmenden, Mimischen und Burlesken. — Meistens auf Einen Vers eingeschränkt. Assonanz durch das ganze durchgehend als musikalischer Hauptton. Reim in der Mitte zwischen beyden stehend. Definition: Gleichlaut der Vocale und Consonanten von einem accentuirten Vocale an. Männliche, weibliche, gleitende. Vielsylbigere Reime sind wohl möglich aber von geringem Gebrauch. Warum? Verkündigerin, Entsündigerin. Wie er am Ende der Wörter sich befindet, so ist auch seine natürlichste Stelle am Ende der Verse, wegen der volleren Articulation und Modulation. Eingeschaltete Reime, ihre Wirkung. —

Wirkung des Reimes überhaupt: Verknüpfung, Paarung,

Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahndung, statt daß die alte Rhythmik immer in der Gegenwart fest hält, und allen Theilen gleiche Dignität giebt. — Daher liegt im Reime das romantische Prinzip, welches das entgegengesetzte des plastischen Isolirens ist. Allgemeines Verschmelzen, hinüber und herüber ziehen, Aus- [15c] sichten ins Unendliche. — Auch das Geistige und Hörbare an den Wörtern verknüpft der Reim weit inniger als der Rhythmus. Daher seine leisen unnennbaren Zaubereyen. Geschworne Reime und seltne. Echo. Aufgegebne Räthsel. Bizarre Reime im Burlesken. — Richtigkeit. Euphonie. Bedeutsamkeit. Hauptbegriffe und Bilder, die das Ganze repräsentiren. Natürliche Anlage zum Gedankenreim in den verschiednen Sprachen. Accentuirte Biegungssylben. Im deutschen Wurzelwörter. — Rückwirkung auf den Vers. Heraushebung der Accente. Der Reim Hauptaccent, bey kurzen Versen der einzige, bey längern Anordnung der übrigen. Alexandriner und 10 oder 11sylbiger Vers. — Verschlingung der Reime. Stellung unmittelbar nach einander. Alterniren. Regelmäßiger Wechsel männlich und weiblicher Reime. Warum im Französischen eingeführt. — Abzuschaffen, wo künstlichere Verschlingungen gebraucht werden, wo erst das romantische Prinzip der Verknüpfung recht sichtbar wird. — Übung des Ohres dazu. [Werth des Reimes. Reime dich oder ich fresse dich. — Klopstocks Reimverfolgung. — Geschichte. Erfindung.]

Bearbeitung der gereimten Sylbenmaße nach den Holländern und Franzosen. Alexandriner. Deutsche Gründlichkeit dabey. Verkehrter Einfluß der Einführung antiker Sylbenmaße. Foderung genauer Beobachtung der Quantität. Unerträgliche Einförmigkeit. Bearbeitung der gereimten Versarten in neueren Zeiten nach den Italiänern und Spaniern; Stanze, Sonett, Terzine. Weibliche Reime durchgängig. Einwendungen gegen sie widerlegt. Beyspiel der Spanier.

[15d] Apologie der Wortspiele. Ungerechte Verachtung derselben. Die Poesie überhaupt ein Spielen mit Worten. Das Wortspiel thut das im einzelnen was die Poesie an der Form der ganzen Sprache. Wortspiel — Spiel im Spiel.

Analogie mit dem Reime: die materiellen Bestandtheile begründen bey diesen eine poetische Beziehung. — Foderung, daß die Sprachzeichen eine Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten haben sollen: Befriedigung durch poetische Behandlung im Ganzen. Das Wortspiel geht einen näheren Weg, und legt Beziehungen hinein, die in der Ableitung und im wahren Bau des Wortes nicht liegen. — Das edle Wortspiel im ernsten Styl — Auffindung leiser Anspielungen. Empfänglichkeit der Fantasie und des Gefühls für die entferntesten Verwandtschaften. Die ganze Natur Spiegel des geliebten Gegenstandes. Beyspiel an Petrarca: Laura, l'aura, lauro, l'auro. — Das komische und burleske Wortspiel erlaubt absichtliche Verdrehung. Affentheuerlich. Protfrission. Maulhenkolisch. Fischart. Rabelais.

Beurtheilung der Wortspiele. Alles hängt von der Bedeutung ab. Leichtigkeit, Ungezwungenheit. Im komischen kann selbst der fantastische Zwang eine Schönheit seyn. Schale Wortspiele die Ursache warum sie in Verfall geriethen. Doppelsinn. Reiz desselben. Sinnreiche Beschaffenheit einer Rede zweyen Zwecken zugleich zu dienen. Die gewöhnliche Zweydeutigkeit. An sich ein schlechter Spaß, wenn sie nicht anders woher ihren Werth bekommt. Schnelle Gegenwart des Geistes. La victoire. Canon law. Dieß findet sich schon im Fischart.

Die Sitte der Wortspiele [1]) uralt. Etymologien der Namen im alten Testament. Segnungen Jakobs. Spuren im Homer. Die hörnerne und elfenbeinerne Pforte. *ουτις*. Aeschylus. Aristophanes. Sophokles. *Αιας*. Falsche Einwendung hiegegen. Reizbarkeit des Gemüths in der Leidenschaft für die feinsten sinnlichen Beziehungen. — Neigung des Plato zum Wortspiel. Sophisten und Rhetoren. Cicero. — Neuere Poesie, Petrarca. — Cervantes. Die Spanier der Ausschweifung hiebey ausgesetzt, wegen ihrer großen Virtuosität im Sinnreichen. In der Galatea: blanca. — Lope's Wortspiel: cielos, celos die lange Nase. Die Italiäner exzelliren nicht so in Epigrammen. — Shakspeare Meister in Wort-

[1]) Kostspielig, wortspielig. Gespielt, gespielt. Wortspielicht.

spielen aller Art. Ernster tragischer Gebrauch. Gaunt. Meine. Komischer. Falstaff. — Im deutschen Minnesinger. lobelich tobelich, ritterlich hinderlich. Hans Sachs. Luther. — Weckhrlin, Fleming. Abgekommen aus Ohnmacht des Geistes, Fantasielosigkeit. Erneuerung. Goethe. Weiß machen. Abraham a Sta Clara. Schiller im Wallenstein. — Tieck. Das jüngste Gericht. Verschießen. Polemischer Gebrauch. Lichtenberg To bäh or not ꝛc. Schelling.

[16a] **Von der Mythologie.**

Über das Wesen derselben sind schon bey der Einleitung zur Poesie allgemeine Winke vorgekommen. Die hergebrachte schulmäßige Übersetzung des Wortes ist F a b e l l e h r e. Allein anerkannter Maßen gehört nicht alles fabelhafte zur Mythologie; z. B. die Aesopischen Fabeln, die gleich anfangs als absichtliche Erdichtungen, um einen moralischen Satz zu exemplifiziren, gegeben und aufgenommen worden sind, können nicht dazu gerechnet werden, sondern es liegt in dem Begriffe, daß das Fabelhafte irgendwo und irgendwann für wahr gehalten worden sey. Und zwar sind die Mythen nicht allmählig zu diesem Credit gelangt, sondern sie haben ihn ursprünglich gehabt: es sind Dichtungen, die ihrer Natur nach auf Realität Anspruch machten. Wie konnten sie dieß nun, wenn sie doch hinterdrein für jenes erkannt werden mußten? Es läßt sich nur daraus erklären, daß wir einsehen, Fantasie sey die Grundkraft des menschlichen Geistes, worauf wir schon häufig hingedeutet haben. — Der ursprünglichste Akt der Fantasie ist derjenige, wodurch unsre eigne Existenz und die ganze Außenwelt für uns Realität gewinnt. Daß diese ein Produkt unsrer eignen Thätigkeit sey, kann [16b] jedoch nur durch Speculation dargethan werden, nie ins Bewußtseyn fallen. Das entgegengesetzte Extrem ist die künstlerische Wirksamkeit der Fantasie, die selbstbewußt ist, und mit Absicht geleitet wird. Diese ist in Ansehung ihrer Produkte rein ideell, d. h. sie macht für sie keine Ansprüche auf Wirklichkeit, und bedarf deren nicht. Zwischen obigen beyden liegt nun die,

woraus die Mythologie hervorgeht, in der Mitte. Sie giebt folglich ihren Producten eine ideelle Realität; d. h. für den Geist sind sie wirklich, wiewohl sie in der sinnlichen Erfahrung nicht nachgewiesen werden können. Dieß deutet auf eine Epoche des menschlichen Geistes, wo die Fantasie herrschend ist, aber nicht zum vollen Bewußtseyn ihrer Herrschaft kommen kann, weil noch keine reine Scheidung zwischen ihr und dem Verstande, als der eigentlich entgegengesetzten Kraft, vorgefallen ist. Wir können uns selbige und die mythische Weltschöpfung recht gut unter dem Bilde des Traumes deutlich machen, während dessen auch niemals ein Zweifel an der Realität der vorübergehenden Bilder eintritt, wenn sie auch noch so unzusammenhängend, und sogar widersprechend sind. [16 c] Moriz hat dieß vortrefflich auf die alte Mythologie angewandt, und gezeigt, wie eben deswegen der Mangel an Methode und System darin nicht störend einwirkte, und das scheinbar Chaotische mit innrer Harmonie und poetischer Consistenz bestehen konnte. Der Zeitpunkt, wo der mythische Glaube aufhört und eine prosaische Ansicht der Dinge an seine Stelle tritt, würde demnach dem Erwachen zu vergleichen seyn, welches die Herrschaft der Fantasie durch Sorgen und Geschäfte, wobey der Verstand die Oberhand hat, aufhebt. Die Poesie ist eine künstliche Herstellung jenes mythischen Zustandes, ein freywilliges und waches Träumen.

Überall wo die menschliche Natur sich mit Nothwendigkeit entwickelt, ohne mögliche Eingriffe einer fehlerhaften Willkühr, kann sie nicht irren. Die Mythologie ist eine im Gange der menschlichen Cultur wesentliche, und unabsichtliche Schöpfung der Fantasie: es muß ihr also Wahrheit zum Grunde liegen. Das Fabelhafte ist also nicht bloß für wahrhaft gehalten worden, sondern es ist in einem gewissen Sinne wahr; ja man kann sagen, daß in dem Geiste ächter Dichtungen alle Wahrheit beschlossen liegt. Denn die verstandesgemäße Kenntniß und Beschreibung der Welt ist keine Dar- [16 d] stellung mehr, keine Ansicht aus dem Ganzen des menschlichen Gemüths, sondern vermittelst einer vereinzelten Kraft desselben, mit möglichstem Abzug derjenigen, welche allein Realität ver-

leiht, der Fantasie. Wenn also der Glaube an Mythologie verloren geht, so ist es aus Mangel an Sinn dafür, und jede poetische Wiederbelebung ist eine Anerkennung des in ihr liegenden wahren Gehalts.

Der Mensch bleibt für sich selbst immer der Mittelpunkt von allem, von dem er ausgehn und zu dem er wieder zurückkehren muß. Er kann sich nun in seiner Mythologie als ein sinnliches Wesen und einen Theil der Natur darstellen, oder nach einem Streben, das ihn von dieser unabhängig macht und darüber hinausgeht. Jenes wird eine irdische und natürliche (darunter verstehe ich hier, sich mit der Natur beschäftigende) Religion geben; dieses eine heilige und geistliche. Da der Mensch zuvörderst ein sinnliches Wesen ist, so wird die erste Art sich überall zuerst hervorthun, und als natürliche Religion aller entstehen; da hingegen die zweyte nur durch den Einfluß einzelner Männer von überlegener Weisheit verbreitet wird, und daher den Charakter einer geoffenbarten Religion gewinnt. Das doppelte Prinzip im Menschen, [16c] das realistische und idealistische wird sich zwar in beyden äußern, jedoch eine der Hauptrichtung gemäße Wendung nehmen. Dort wird sich selbst das Streben nach dem Unendlichen leiblich durch Taumel und Spannung; hier das Bedürfniß der Versinnlichung und körperlichen Gegenwart geistlich zeigen: jenes bringt Orgien, dieses Sacramente hervor, die man als die entgegengesetzten mystischen Gipfel der beyden Religionsarten betrachten kann.

Realistische Mythologieen kennen wir eine große Menge, aus verschiednen Zeitaltern und Nationen, rohern und ausgebildetern, dürftigern und reichern. Die universellste aber und interessanteste, die auch am vollendetsten in Poesie und Kunst übergegangen und durch sie verewigt worden, ist die Griechische, an der sich alles darlegen läßt, was sich in andern oft nur angedeutet findet, auf die wir daher hier ganz besonders Rücksicht nehmen wollen. Von der entgegengesetzten Art ist uns nur die christliche Religion ganz ihrem Wesen nach bekannt; es scheint verschiedne von verwandtem Geiste im Orient zu geben, aus welchem ja auch das Christenthum

zu uns gekommen ist, und vielleicht muß man selbst die Religion der Braminen, trotz ihrer bunten Vielgötterey, [16 r] dazu rechnen; ja sie könnte vielleicht, unter einem Himmelstriche entstanden, der bey der reizbarsten Empfänglichkeit zu contemplativer Ruhe einladet, die vollkommenste Gestaltung derselben seyn.

Hume hat eine natürliche Geschichte der Religionen geschrieben: ich wollte, es schriebe einmal einer eine religiöse Geschichte davon. Bey jener, die auch von andern antireligiösen seynwollenden Philosophen cultivirt worden, läuft es darauf hinaus, aller sogenannte Aberglauben sey aus eigennützigen Leidenschaften, Furcht und Hoffnung entsprungen; diese Anlagen hätten dann die Priester zum Betruge und zur Unterjochung der menschlichen Vernunft benutzt. Man erkläre aber doch erst, wie diese Leidenschaften eine solche Richtung über das Sichtbare hinaus auf etwas Unsichtbares nehmen konnten, wenn der Mensch, wie sie behaupten, ein so durchaus sinnliches Geschöpf war. Er würde alsdann an nichts glauben, ja sich durchaus nichts einfallen lassen, was nicht in der baaren Erfahrung läge; und da sich dieß gewiß nicht von dem Begriffe der Gottheit vorgeben läßt, so hätte priesterliche Schlauheit gar keine Handhabe gehabt, um sich seines Geistes zu bemächtigen. Man wird wohl zugestehen müssen, daß Religion [16 s] eben so wohl ein ursprüngliches Element unsers Daseyns ist als Poesie, weil nimmermehr etwas in den Menschen hineinkommen kann, sondern alles sich aus ihm selbst entwickelt. Es ist nicht die materielle Furcht vor bestimmten Gegenständen, was zur Götterverehrung bewegt; sondern eine unbestimmte und gränzenlose, ein geheimer geistiger Schauer, den keine körperliche Sicherung aufheben kann. Eben so wenig die Hoffnung auf bloß irdische Güter, sondern eine durch diese nie befriedigte Sehnsucht, mit Einem Wort der Trieb nach dem unendlichen. Beydes mag sich unter einer noch so rohen Gestalt offenbaren, so bleibt doch das Prinzip kenntlich. Jede innere Anschauung, die daraus herfließt, ist in ihrer Eigenthümlichkeit für den Menschen, in welchem sie entsteht, wahr, und in so fern, weit entfernt, daß

jede religiöse Meynung Aberglaube seyn sollte, giebt es gar keinen Aberglauben. Dieses Wort kann nur einen sich selbst misverstehenden Glauben bedeuten, oder einen ohne eigne Selbstthätigkeit der Fantasie durch bloße Überlieferung angenommenen, gleichsam einen Afterglauben. Was hingegen gewöhnlich Aufklärung heißt, läßt sich vielmehr als eine wahre Verfinsterung betrachten, nämlich als Auslöschung des innern Lichtes, und Beschränkung auf die [16[b]] materielle Existenz, die dadurch ebenfalls ihre höhere Bedeutung verliert.

Wir gehen zur Betrachtung der Griechischen Mythologie über, in welcher sich drey verschiedne Stufen unterscheiden lassen: die physische, die mystische und die idealische. Es versteht sich, daß sie nicht strenge nach Zeiten gesondert waren, sondern in einander flossen, und neben einander bestanden; doch ist die angegebne Ordnung wohl die in welcher sie zuerst zum Vorschein gekommen sind. Die beyden ersten Stufen hat die Griechische Mythologie mit vielen andern gemein, die letzte ist fast nur in ihr bis zur höchsten Vollendung ausgebildet.

Es ist, wie wir schon beym Ursprunge der Sprache bemerkt haben, dem kindlichen Menschen unmöglich, sich eine andre Wirkungsart vorzustellen als die, welche er in sich fühlt. Jede Ursache von Veränderungen wird ihm daher ein handelndes, mit Willen und Leidenschaften begabtes Wesen, er vermenschlicht alle wahrgenommenen Naturkräfte. Diese sind unvergänglich, unter dem Wechsel der Erscheinungen, die sie hervorbringen, dennoch unwandelbar, unerforschlich, mit dem Menschen verglichen unermeßlich mächtig, also Götter. So bevölkert [17[a]] sich der Himmel und die Erde mit mannichfaltigen Göttergestalten. Die Elemente werden auf verschiedne Weise und mit eigenthümlichen Bestimmungen personifizirt. So bedeutete Zeus im Griechischen Mythus die obere Luft, Juno die untere; das Feuer des Blitzes fiel dem Jupiter anheim, das der Sonne dem Apoll, das Feuer der Erdbrände, und überhaupt der irdische Gebrauch desselben hat den Vulkan zum Vorsteher. Eben so giebt es mehre Gottheiten des Wassers nach den sinnlichen Massen und Ansichten desselben:

der Oceanus, in so fern er das feste Land umgiebt; Neptun, als die bewegte und wellenschlagende See; Nereus scheint die stille Meerestiefe zu bezeichnen. Das Wasser individualisirt sich nun noch ferner in einer Menge Untergottheiten, Nereiden im offnen Meer, Flußgöttern, Nymphen der Quellen u. s. w. Außer der allgemeinen Gottheit der Erde giebt es Localgötter der Berge, Thäler, Wälder, Fluren, Oreaden, Napäen, Dryaden u. s. w., so daß kein Fleck der umgebenden Natur unbeseelt blieb.

Da die Personification, wie wir gesehen haben allgemeine Form der Ursprache ist, so bleibt auch die Vergötterung nicht bey den Massen und Kräften der materiellen Natur stehen, sondern geht in das ideelle Gebiet über, und Beschaffenheiten oder Ereignisse, die [17b] wiewohl am Menschen befindlich, doch die Willkühr des einzelnen übersteigen, und dem gesamten Geschlechte angehören, werden nach der Analogie der Naturkräfte zu Gottheiten erhoben. Dergleichen sind menschliche Anlagen, Zustände, Beschäftigungen, Leidenschaften, ja sittliche Verhältnisse. So sind z. B. Schlaf und Tod mit Recht als Gottheiten betrachtet worden: der Mensch fühlte, daß er sich ihrer Macht nicht entziehen konnte, er erkannte bey dem einen das wiederkehrende Bedürfniß, bey dem andern die unvermeidliche Nothwendigkeit, ohne doch beydes zu begreifen: er sah dieß Gesetz durch die ganze Natur gehen, und schrieb ihm also als einem Wesen Allgegenwart und Allmacht, d. h. Göttlichkeit zu. Daß Schlaf und Tod Brüder und Kinder der Nacht sind vollendet diese natürliche Ansicht zum schönsten Mythus. — Eben so beherrscht die Geschlechterliebe und das Verlangen nach ihr alle lebenden Wesen: sie wurden unter dem Bilde Amors und der Venus verehrt. Der Krieg ist zwar ein Unternehmen, das vom Menschen abhängt: allein wenn es einmal im Gange, ist er nicht mehr Herr über den Erfolg, das Schicksal des Einzelnen wird in der allgemeinen Umwälzung mit [17c] fortgerissen: der Krieg ist folglich eine Gottheit. Die Alten haben ihn aber nicht so allgemein genommen, sondern ihm, gerade wie dem Element des Wassers unter verschiednen Ansichten verschiedne Wesen vorgesetzt. Mars ist der Gott der Schlachten, in so fern dabey schneller Glücks-

wechsel Statt findet, Minerva die verständige Tapferkeit, Bellona die wilde Kampfwuth. Poesie und Musik haben in den früheſten Zeiten mehr von begeisterter Eingebung als besonnener Kunst an sich: es ist daher nicht zu verwundern, daß die Gabe des Gesanges dem Apoll und den Musen zugeschrieben wird; allein auch andre weit mehr erlernbare Künste erfindet nicht jeder von vorn heraus, sondern er überkömmt sie von früheren Geschlechtern, und die dabey festgesetzten Gewöhnungen und Handgriffe bestimmen seine Thätigkeit. So ist Minerva die Gottheit der weiblichen Arbeiten, Ceres des Ackerbaues, Bacchus des Weinbaues u. s. w. Da nun dergleichen Thätigkeiten an Naturgegenständen ausgeübt werden, so wurden die Symbole von diesen es zugleich von jenen. Hieraus entstand eine Complication in der Bedeutung der Gottheiten: Bacchus bezeichnete nicht bloß den Weinbau, sondern auch den Wein selbst und seine Wirkungen; Ceres war [17d] eben so wohl wie Vorsteherin des Ackerbaues, das personifizirte Getreide, oder die es hervorbringende Fruchtbarkeit der Erde. Hierauf zielt die Fabel von ihrer in die Unterwelt entführten Tochter: Proserpina ist das in die Erde gelegte Samenkorn, deswegen bringt sie die Hälfte der Zeit in der Unterwelt, die andre in der Oberwelt zu. Durch Vermittlung des Feuers verarbeitet der Mensch die Metalle und setzt sich dadurch in Besitz von einer Menge mechanischer Künste: deßhalb ist Vulcan der Gott der Schmiede, wie es gewöhnlich heißt, oder vielmehr aller künstlichen Arbeiten in festen Stoffen. Als dem Gotte des unterirdischen Feuers sind ihm die Cyklopen, riesenhafte Anschürer desselben, beygegeben: diese werden nun wieder in der andern Beziehung zu Gehülfen bey seiner Arbeit.

Auf solche Weise waren die alten Gottheiten nicht Einkleidungen scharf abgeschnittner und erschöpflicher Begriffe, sondern sie entsprachen vollen Massen der Anschauung, die aus einem bestimmten Standpunkte für die Betrachtung der Natur und des Lebens aufgefaßt und unauflöslich zusammengefaßt [17e] waren. So haben sie zugleich die allgemeine Gültigkeit von Ideen und die lebendige Gegenwart von In-

dividuen. Auch da, wo die verschiednen Beziehungen, in welche eine Gottheit gestellt wird, noch so entfernt und heterogen scheinen, findet man bey näherer Betrachtung die schönste Einheit in vielseitiger Entfaltung. So ist Merkur der Vorsteher des Verkehrs zwischen den Menschen, und wird deswegen als Herold und Götterbote vorgestellt; im Handel und Wandel wird häufig List und Betrug ausgeübt, daher ist er der Beschützer der Diebe; die Sprache ist das unentbehrliche Werkzeug alles menschlichen Verkehrs, folglich wird ihm ihre Erfindung zugeschrieben; weil sich dabey die sinnreiche Eigenschaft des menschlichen Geistes am auffallendsten offenbart, so ist er Repräsentant derselben und als solchem wird ihm die Erfindung der Musik, dann der Gymnastik (der beyden Haupttheile der Griechischen Bildung) beygelegt. — Apollo ist wohl ursprünglich Symbol des Leuchtenden und Hellen, welches der Sonne im stärksten Maße eigen ist: daher ist er meistentheils zugleich Sonnengott, doch wird dieser auch oft verschieden von ihm gedacht. Die Wirkungsart der Strahlen ist unter dem Bilde der Pfeile vorgestellt, [17r] nach welchem ihm wiederum plötzliche Ereignisse, z. B. ein schneller Todesfall zugeschrieben werden. Als verzehrende Sommerhitze erregt er Seuchen, oder vertilgt durch Vertrocknung der Moräste Ungeheuer, die nur darin leben können, wie z. B. die Schlange Pytho; als wohlthätige Wärme hingegen besitzt er heilende Kraft. Sehr schön wird Poesie und Gesang als seine Gabe gedacht, weil sie eine innre Helle und Heiterkeit des Gemüths fodert, und wegen der Verwandtschaft dieser begeisterten Wirksamkeit mit dem Ahndungsvermögen der Seele überhaupt ist er auch der wahrsagende Gott. Wie das Licht und die Sonne nie veraltet, so ist ihm ewige Schönheit und Jugend eigen, wovon der immer grüne Lorbeerbaum das ihm gewidmete Symbol ist.

Wir sehen an dem obigen Beyspiele, daß in der mythischen Bezeichnung, eben so wohl wie in denen der Ursprache, die Tropen gelten; und durch diese in der Mythologie sehr weit verbreiteten Übertragungen des Sinnlichen auf das Geistige, wird gleich Anfangs der Grund zu ihrer künftigen Viel-

deutigkeit, und einer Bildsamkeit, die jeder höheren Foderung Genüge leisten kann, gelegt. Wie die Mythologie eine Umschaffung der Natur ist, [17 g] so ist sie selbst ins unendliche poetischer Umschaffungen empfänglich.

Die Götter werden natürlicher Weise nicht isolirt, sondern nach Verwandtschaften und Gegensätzen in Beziehung auf einander gedacht. So entwickelt sich nach dem Vorbilde des menschlichen Zusammenlebens die Vorstellung von einem Götterstaate. Hieraus entspringen nun wieder neue Complicationen, wodurch die Ideen der Götter immer vollständiger individualisirt werden. Die Metapher findet auch hier ihre Anwendung. Das sinnlichste Bild aller Entstehung ist die Erzeugung organischer Wesen: nach solchen Verhältnissen ordnet sich also die Abstammung der Götter, nach andern Ähnlichkeiten ihre Verwandtschaften u. s. w. Aus der Menge dessen, wovon eine Gottheit auf der Erde als Urheber betrachtet wird, entspinnen sich die endlosen Geschichten von Liebeshändeln mit Sterblichen u. s. w.

Man darf sich nicht wundern, wenn die Göttergesellschaft nicht vollkommner organisirt ist, als die Menschliche in jenen Zeiten gewaltiger Energie und ungezähmter Leidenschaften; vielmehr werden, da die Vorstellungen von ihr in jedem Zeitalter sich aus der Vergangenheit [17 h] herschreiben, noch Spuren schon abgelegter Rohheit darin zurückbleiben. Überdieß muß dem Menschen, weit früher als er sich zu einer ruhigen Betrachtung der Natur als eines Ganzen erhebt, der Antagonismus ihrer Kräfte, unter deren verderblichem Einflusse er oft steht, sich aufdrängen. Dieser Zwiespalt geht auf die Symbole der Naturkräfte über, daher die Anarchie in der Götterwelt, wo immer eins dem andern entgegenwirkt, eins das andre aufzuheben scheint, nichts unbedingt herrscht, und eben aus diesem ewigen Ringen eine chaotische Fülle des kräftigsten und wunderbarsten Lebens hervorgeht. Noch mehr: das Andenken großer Naturepochen, denen das damalige Menschengeschlecht noch näher war, ist in Mythen von Revolutionen in der Götterwelt niederlegt: dahin gehört der Sturz des Uranus durch den Saturn, dieses durch den Jupiter,

überhaupt die Verstoßung der Titanen in den Tartarus, die Empörungen der Giganten und andrer Riesen, die bestimmt auf Erderschütterungen, Ausbrüche von Vulcanen u. s. w. zu gehen scheinen. Wir sehn dabey, daß das formlosere, ungeheure immer durch das gebildetere, menschlichere verdrängt wird, woraus aber [18 a] nicht folgt, daß die der Genealogie nach jüngeren Gottheiten auch jüngere Mythen ausmachen, wie Moriz fast anzunehmen scheint: vielmehr könnte umgekehrt die Dichtung mit der nähern Gegenwart angefangen haben, und erst allmählig in den dunkleren Schooß der Urwelt vorgedrungen seyn.

In der bisher geschilderten Gestalt finden wir ungefähr die Griechische Mythologie beym Homer. Sie ist durchaus heiter und steht gleichsam im hellen Tageslichte, nicht im Dunkel geheimnißvoller Schauer. Von Mystik regt sich noch keine Spur, wiewohl nachher der mystische Gottesdienst seinen Ursprung für weit älter ausgab; dagegen sieht man schon unverkennbar den Keim der nachherigen idealischen Hoheit und Würde. Da bey der Vorstellung der Naturwirkungen unter dem Bilde menschlicher Handlungen auf sittliche Verhältnisse gar keine Rücksicht genommen wird, so können Homers Götter freylich nicht sittlich seyn; aber ihre Unsittlichkeit ist naiv, und hebt sich dadurch selbst wieder auf: sie sind eigentlich weder sittlich noch unsittlich, eben so wenig als die Natur. Ein Höchstes vermißt man freylich: eine letzte Befriedigung des Geistes, oder wenigstens einen Punkt des absoluten Stillstandes, wo alles weitere fragen [18 b] aufhörte. Vielmehr ist die Homerische Mythologie ein unentwirrbares Gewebe von Widersprüchen, die sich immer von neuem in einander verschlingen. Dagegen hat sie eine zauberische und unermüdliche Wunderbarkeit, sie ist die reizendste Unvernunft, die es geben kann.

Ob Homers Mythen allegorisch gemeynt seyen, diese Frage ist häufig aufgeworfen, und verschieden beantwortet worden. Wenn Allegorie die besonnene und absichtlich erfundne bildliche Einkleidung eines Begriffs bedeutet, so muß man es bestimmt verneinen. Jenen Mythen liegt mehr das

Fantasiebild zum Grunde welches dem abstrakten Begriffe vorhergeht. Es sind gegebne Ganze der Anschauung, nicht durch Bestimmungen des Verstandes sondern sinnlich umgränzt. — Heyne's Hypothese die Allegorie in den Mythen sey lange vor Homer da gewesen, und er habe sie zu seinem epischen Gebrauche entallegorisirt, ist von Voß in seinen Mythologischen Briefen hinreichend widerlegt.

Eine ganz neue Epoche tritt ein mit der ersten Ahndung des Unendlichen, die, wie schon einmal bemerkt worden, den Menschen gewaltig ergreift und mit Grausen erfüllt. Die Einwirkung hievon auf die Form des Gottesdienstes ist ebenfalls [18c] schon erwähnt worden. Als physische Wesen sucht der Mensch sich die Götter nur durch Geschenke und andre Ehrenbezeugungen geneigt zu machen. Die enthusiastischen Feyerlichkeiten aber, welche das mystische Prinzip hervorruft, bedeuten gränzenlose Hingebung und Entäußerung seiner selbst. Der Mensch stürzt sich gleichsam ohne Rückhalt in den vor ihm eröffneten Abgrund der Natur, er kann dabey bis zur selbstvernichtenden Wuth gehen. Die Wirkung auf die Mythen besteht besonders darin, daß dasjenige, was vorher an verschiedne Gottheiten ausgetheilt war, nun auf einzelne zusammen gehäuft wird: der Mysticismus erweitert diejenigen Gottheiten deren er sich bemächtigt, z. B. Cybele, Bacchus, u. s. w. so viel möglich zum Umfange der gesamten Natur. Von dieser dient wiederum die Zeugungskraft als die auffallendste immer erneuerte Schöpfung vorzugsweise zum Symbol. In sittlicher Hinsicht, worauf ebenfalls hier bey der Entstehung keine Rücksicht genommen wird, müssen daher die mystischen Mythen aus einem profanen Standpunkte betrachtet noch ausschweifender und ungeheurer erscheinen: dieß wird aber nicht so naiv eingestanden, wie bey den physischen, sondern alles mit einem Schleyer geheimnißvoller Heiligkeit [18d] bedeckt, weswegen hier eher von Gefahr für die Sittlichkeit die Rede seyn kann, was auch die Gegner des Heidenthums, die Kirchenväter u. a. nicht versäumt haben einzuschärfen.

Was endlich die dritte Stufe oder Epoche betrifft, so

tritt nur bey einem hohen Grade von sittlicher Ausbildung für den Menschen das Bedürfniß ein, in der Götterwelt nicht bloß ein, vielleicht colossales, Abbild des menschlichen Lebens, sondern einen erhöhten Widerschein seines eignen Daseyns zu erblicken. Die Griechen strebten, dem gemäß, ein mythisches Ideal der Menschheit aufzustellen, welches nur dadurch möglich ward, daß sie Eigenschaften, die sich in demselben Subjekt gegenseitig neutralisiren würden, in der höchsten Energie und ohne beschränkendes Gegengewicht, an verschiedne Gottheiten austheilten, die zusammen einen Cyklus idealischer Vollkommenheit bildeten, daß sie auf diese Art die Idee der vollendeten Menschheit nach verschiednen Bestimmungen von Altern und Geschlechtern auseinander warfen, und den ganzen Olymp damit erfüllten.

In der Griechischen Kunst scheint die epische Poesie den Mythus vorzüglich behandelt zu haben, in so fern er sich aus dem physischen [18e] Anthropomorphismus entwickeln konnte. Es blieb auch bey den spätern pragmatischen Dichtern in Ansehung desselben ziemlich auf dem homerischen Fuß, nur daß bey den Tragikern die Idee des Schicksals hinzukam. Der Mysticismus fand seinen Ausdruck in der Musik und Lyrik, es gab sogar eine eigne Dichtart, welche der schrankenlosen Begeisterung gewidmet war, nämlich den Dithyrambus. Der idealische Charakterismus endlich wurde der höchste Gegenstand für die bildende Kunst. Wenn keine Statuen auf uns gekommen wären, so würden wir uns keine Vorstellung machen können, zu welcher Reinheit und Hoheit von einem so rohen Anfange die Idee der Griechischen Gottheiten hinaufgeläutert ward. Fragt man nun, wie sich dieß mit der aus dem physischen und mystischen Prinzip herfließenden zweydeutigen Sittlichkeit vertrug, so müssen wir zuerst bemerken, daß die Idealität die Götter nicht zur Sittlichkeit sondern über sie erhob: sie waren davon losgesprochen, weil jene Entzweyung in der Natur, welche dem sittlichen Gesetze seinen Ursprung giebt, bey ihnen wegfiel, und vollendete Harmonie, reine Menschheit oder Göttlichkeit an die Stelle trat. Die plastische Darstellungsart betraf überhaupt mehr

das [18f] Seyn der Götter als ihr Thun, und dieses ließ sie auch, wo wirklich Handlungen vorgestellt wurden, als etwas einmal gegebnes außer Frage gestellt seyn, und das einmal entworfene reine Bild wurde keineswegs dadurch getrübt.

Je mehr es der bildenden Kunst gelingt die Göttlichkeit überhaupt und die besondre Bedeutung jeder Gottheit in den Charakter der Gestalt selbst zu legen, desto mehr konnte sie bey ihrer Darstellung der symbolischen Attribute entrathen, die ursprünglich den Göttern nicht bloß in ihrer Bekleidung und Umgebung, sondern an ihrer eignen Gestalt beygelegt werden. Da den Göttern eine menschliche Seele und Handlungsweise zugeschrieben ward, so mußten sie nach der natürlichsten Analogie auch unter menschlicher Bildung gedacht werden. Allein man schrieb ihnen auch Eigenschaften zu die ganz und gar über die menschliche Natur hinausgingen: es trat also das Bedürfniß ein, auch diese in ihrer äußern Erscheinung kenntlich zu machen, und so lange bis das Geheimniß erfunden ward, es bloß von innen heraus durch Erhöhung zu bewerkstelligen, mußte es durch Hinzufügung von etwas [18g] anderm geschehen. Dergleichen Vermehrungen und Veränderungen der Göttergestalten nun mußten aus der Organischen vorzüglich aus der Thierwelt entlehnt seyn, z. B. Flügel, Hörner und dergleichen, da sich das völlig Leblose nicht mit dem Lebendigen vereinigen kann. Da nun der Verstand bey dieser Symbolik ohne alle andre Rücksicht bloß auf das Bedeutsame geht, so müssen da, wo sein Einfluß überwiegend ist die ungeheuersten und groteskesten Göttergestalten zum Vorschein kommen. Dieses sieht man auch allerdings an den Götzenbildern der meisten Nationen; unter den alten haben besonders die Aegyptier aus ihren Göttern zum Theil ungeheure und widerwärtige Hieroglyphen gemacht. Man glaube auch ja nicht, daß die Griechische Mythologie ursprünglich von dieser Richtung frey gewesen wäre; aus dem Hesiodus allein kann man sich des Gegentheils überzeugen. Allein wenn Homer einen Riesen Briareus hundertarmig nennt, um seine gewaltige Stärke auszudrücken, so waren die bildenden Künstler zu weise, um dergleichen wörtlich genau

vorstellen zu wollen; sie fühlten, daß es ein großer Unterschied ist, ob etwas in der Poesie in unbestimmten Umrissen vor die Fantasie, oder plastisch in der bestimmtesten Anschauung vor das sinnliche Auge gebracht wird. Überhaupt ist es doch dem Interesse der Fantasie [18 h] zuwider, wenn das Menschliche und die Einheit der Gestalt bey Wesen verlohren geht, welche ihrem Charakter nach nicht Ungeheuer oder Zwitterarten seyn sollen. Sie nimmt daher gern nur solche Symbole in die Gestalt auf, wodurch sie nicht monströs werden, und verweist alles übrige in die Attribute. So sehen wir, daß beym Homer die rohere Symbolik, die in der Vermehrung der Zahl von Theilen und Gliedmaßen liegt, schwerlich bey eigentlichen Gottheiten vorkommt, sondern für riesenhafte und zweydeutige Geburten aufgespart wird; und der Keim zum Streben nach reiner Idealität in der Gestalt liegt wie alles Hellenische gewiß schon im Homer, welches ja auch durch die alte Erzählung, wie Phidias auf die Idee seines Jupiters gekommen, anerkannt wird. — Dagegen haben die bildenden Künstler, die manches in den Dichtern geschilderte für sie ungünstige möglichst umgingen und wegschafften, gleichsam auf ihre Hand mit der Vermischung und harmonischen Verschmelzung der menschlichen Bildung mit irgend einer thierischen, wie bey den Faunen, Centauren, Tritonen u. s. w. sinnreich gespielt.

So viel von der Charakterisirung der Götter. Die Mythologie wird von den Griechen selbst häufig als die gemeinschaftliche Wurzel der Poesie, Geschichte und Philosophie angegeben. [19 a] Das Verhältniß zur Poesie ist im vorhergehenden schon hinreichend erörtert. Der Mythus liefert derselben einen weit mehr zubereiteten Stoff als die bloße Natur: er ist eine Natur im poetischen Kostum. Er ist selbst gewissermaßen schon Poesie, kann aber durch eine mit Bewußtseyn freye Behandlung wiederum zum Organ, ja zum bloßen Element herabgesetzt werden. Wir finden auch diese Stufen in den verschiednen Gattungen der Griechischen Poesie, welche nach der Ordnung ihres Fortschrittes zu einer selbstständigen Kunst auf einander folgten, deutlich bezeichnet.

Das Epos ist noch am meisten bloß passive Überlieferung des gegebnen. Das Lyrische Gedicht zeigt seine größere Freyheit in der Wahl der Anspielungen, berührt die Mythen oft nur flüchtig, verknüpft sehr entfernte u. s. w. Die Tragiker endlich gingen am freyesten mit den Mythen um, und modelten sie ganz nach ihren Zwecken. In den späteren Zeiten ging die Kunst oft in Künsteley über, und dieß erstreckte sich auch auf die Willkühr in Ansehung der Mythologie: daher fingirten die Dichter oft Gottheiten, wovon in der Anlage der Griechischen Religion oft kaum eine Spur zu entdecken [19 b] ist, z. B. die unzähligen Amorine, Scherze u. dergl. mehr, die in der Anthologie, Leander und Hero u. s. w. vorkommen, und aus einem schönen Spiel in eine läppische Spielerey ausarten. Diesem Misbrauche sind auch die Musen und Grazien besonders ausgesetzt gewesen.

Was die Geschichte betrifft, so muß, ehe die Schreibekunst geübt wird und eine poetische Überlieferung vorhanden ist, das Andenken der Begebenheiten sich bald in gänzliche Dunkelheit verlieren. Allein wie der Mensch in jenem Zeitalter überhaupt geneigt ist, dasjenige, dessen er körperlich oder geistig nicht Herr werden kann, für übermenschlich zu erklären, so wird er auch weit entfernt seyn, jene unbekannte Urzeit gering zu achten, und etwa anzunehmen es sey nichts merkwürdiges darin geschehen weil er nichts davon wisse. Es würde unbefriedigend für ihn seyn, den Anfang ins unbestimmte zurückzuschieben, er setzt ihn also absolut, und so muß er ihm als die Quelle alles folgenden, auch über dasselbe erhaben scheinen. Mit einem Worte, der Ursprung von allem wird für göttlich erklärt; die Geschichte wird an die Götterwelt angeknüpft, und die ältesten Fürsten, die Erbauer von Städten oder Anführer von Kolonieen, auch die Erfinder der ersten [19 c] Künste und Ordner der menschlichen Gesellschaft werden als Göttersöhne betrachtet. Auf jenen völlig rohen und unmündigen Zustand, woraus sich nichts denkwürdiges im Gedächtniß der Nachkommen erhalten kann, muß ein anderer folgen, in welchem Muth und persönliche Stärke alle Gewalt an sich zieht, aber auch bey den immerwährenden Kämpfen mit einer noch un-

gebändigten Natur und feindlichen Völkerstämmen höchst wohlthätig wirken kann. Die mythische Historie fängt daher mit einem heroischen Zeitalter an, welches wegen des Mangels an Zeitrechnung und genauen Nachrichten, bald in eine wunderbare Ferne hinausgerückt und durch die epischen Dichter, deren eigentlicher Gegenstand es ist, noch mehr verherrlicht wird. — Da der menschliche Geist überhaupt einen Sprung zu thun vermeidet, so kann die mythische Betrachtungsart der Vorzeit, in welcher der göttliche Samen, wenn man so sagen darf, noch in wunderbaren großen Ereignissen wuchert, und die Gesetze der alltäglichen Erfahrung aufgehoben sind, nur allmählig in die historische übergehn, welches hauptsächlich dadurch geschieht, daß man verlernt Begebenheiten und Thaten gleichsam zu personifiziren, und sie daher einzelnen [19d] Menschen zu zu schreiben, so daß sich nur isolirte Heldenfiguren auf dem dunkeln Hintergrunde der Vorzeit bewegen. Man gewöhnt sich, dabey auf Völker und Staaten als collective Massen Rücksicht zu nehmen, und nun läßt sich auch das durch sie unternommene und zu Stande gebrachte in das Bett des gewöhnlichen Laufs der Dinge eindämmen. So ist der Trojanische Krieg, als eine gemeinschaftliche Unternehmung des gesamten Griechischen Volks der Mittelpunkt der Homerischen Gedichte, was rückwärts von demselben liegt, wird noch unter bloß persönlichen Bildern geschildert; und noch beym Trojanischen Kriege ist die Präeminenz der Anführer und die Nichtigkeit der Menge sehr auffallend. Am Homer läßt sich aber die Entstehung der Geschichte aus der Mythologie und der Übergang am deutlichsten zeigen. Er ist zugleich der mythische Codex der Griechen und das älteste und reichhaltigste historische Dokument, gegen welches alle Nachrichten späterer Geschichtschreiber von diesem Zeitalter dürftig erscheinen müssen.

Die Mythologie erstreckt sich eigentlich über alles, was Objekt des menschlichen Geistes werden kann: sie giebt eine vollständige Weltansicht, [19e] und deswegen ist sie Grundlage der Philosophie. Denn die älteste Philosophie setzte sich, wiewohl bey noch ungeübten Kräften dennoch das rechte Ziel vor, welches allein zu ihrer Würde erhebt; sie wollte das

Universum begreiflich machen. Sie war daher zuvörderst Physik, nicht im Sinne der bey uns so genannten Erfahrungswissenschaft, sondern als geistige Intuition der ganzen Natur. Diese ging nun schon durch das Medium der vorhandnen physischen Mythen, in denen die Einsicht des früheren Menschengeschlechtes darüber niedergelegt zu seyn schien. Sie blieben folglich auch das bequemste Vehikel für neue Lehre, da sie nach der aller Mythologie, wie wir gezeigt, eigenthümlichen Bildsamkeit, Vieldeutigkeit und gleichsam prophetischen Ahndung jeder künftigen Stufe, von welcher aus der menschliche Geist die Natur ansehen könnte, umgedeutet und allegorisirt werden konnte. Die älteste Naturphilosophie der Griechen hatte daher ein durchaus mythisches Kolorit, welches noch im Plato nicht ganz verschwunden ist, der es freylich auch absichtlich wieder sucht. — Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, daß auch die Lehren [19 f] der neuesten Physik sich immer noch in die alten mythischen Bilder würden einkleiden lassen.

Aber auch von dem andern Theile der Philosophie, dem sittlichen, muß die Mythologie als Quelle betrachtet werden. Nicht nur, daß eine Menge Ansichten von sittlichen Anlagen des Menschen in den Göttercyklus selbst mit aufgenommen waren, daß auch sittliche Verhältnisse zwischen den Menschen und Göttern festgestellt wurden, die freylich anfangs nur die Vergeltung solcher Handlungen verkündigten, welche die Götter persönlich betrafen; dann sie besonders gegen Verbrechen richteten, welche zu verhüten und zu strafen die bürgerlichen Einrichtungen am wenigsten Gewalt haben, als Verletzung der Verträge und des Eidschwurs, Vergehungen gegen Eltern und Verwandte, Angriffe auf wehrlose Fremde und Gastfreunde, Übermuth der Mächtigen u. s. w.; und die nur bey fortgehender Ausbildung allmählig auf das Wohlgefallen der Götter an der Gerechtigkeit, Mäßigung und einem tugendhaften Leben überhaupt ausgedehnt wurden; — nicht nur sage ich, daß eine solche Beziehung zwischen Religion und Sittlichkeit Statt fand; sondern die Mythologie ertheilte auch schon eine Antwort auf die beyden Fragen, welche [19 g] von je und je die Philosophen beschäftigt haben, nämlich über den Ursprung des Übels und den Zustand nach dem Tode. —

Was jenen betrifft, so wurde er unter dem drückenden Gefühl der Disharmonieen und Misverhältnisse, welche eine nicht vollendete Cultur hervorbringt, sehr allgemein dieser zugeschrieben; es war immer der Baum der Erkenntniß, wodurch das Paradies der Unschuld verlohren seyn sollte, und die Fantasie ruhte in der Idee eines goldnen Zeitalters aus, welches eine reiche Quelle der lieblichsten Bilder für die Dichter ward. — Die Foderung eines künftigen Lebens floß aus dem unbefriedigten Streben des Menschen und der in ihm geahndeten Unendlichkeit her, offenbarte sich aber freylich zuerst unter grob materiellen Vorstellungen. Weil das Athemhohlen eins der auffallendsten Phänomene des Lebens ist, so hielt man das aus dem Leichname entwichene, da alle körperlichen Bestandtheile noch vorhanden waren, für einen bloßen Hauch, von dem man sich nun vorstellte, er schwärme für sich allein herum. Träume, in denen der abge- [19b] schiedne Freund noch erschien, konnten darauf führen, sich die Seelen Verstorbner als Schatten, d. h. als Gestalt ohne Körper zu denken. Die Gebräuche bey der Bestattung, die Lage und Beschaffenheit des Landes, mußten die Vorstellungen vom Aufenthalt der Schatten mannichfaltig modifiziren, in denen aber meistens eine Beziehung auf die Bilder von Dunkelheit, Nacht und Schlaf sichtbar ist. Die Begriffe vom Zustande nach dem Tode bestimmten sich theils nach dem Charakter, und der Bildung der Nation, theils nach dem Umfange, worin die Lehre von der Vergeltung genommen wurde, die sich, wie wir gesehen haben, allmählig erweiterte. Man kann daher behaupten, daß die Vorstellung von einem Hades überhaupt älter war, als die von einem Elysium und Tartarus, die dann von den Philosophen nach ihren Begriffen von Büßung und Reinigung ergriffen und umgebildet ward.

Wir haben hiemit ungefähr den ganzen Kreis der bey den Griechen herrschenden Vorstellungen durchlaufen. Alles ging von Natur aus. Die Götter waren selbst Theile und Kräfte derselben, nur mächtiger als der [20a] Mensch, sonst durch keine unübersteigliche Kluft von ihm geschieden. So lange der Mensch sich also selbst als bloßes Naturwesen be-

trachtete und fühlte, verhielt er sich gegen sie wie gegen andre natürliche Dinge, die er zu seinem Vortheil zu gewinnen suchte, und wenn es nicht gelang, von ihnen leiden mußte. Er war ein Kind des Zufalls, und dachte, wiewohl ängstlich für seine Zukunft besorgt, doch dabey nicht über seine sinnliche Umgebung, über das zunächst darauf einwirkende hinaus. Sobald aber ein höheres Vermögen in ihm erwachte, nämlich das der Freyheit, das Bewußtseyn ursprünglicher und absoluter Selbstbestimmung, so konnte er auch bey jener Weltansicht nicht stehen bleiben; selbst die Gränzenlosigkeit der Natur, welche in dem immer sich erweiternden Polytheismus und der chaotischen Form der ganzen Mythologie sehr gut ausgedrückt war, befriedigte ihn nicht. Er vermißte das Absolute darin, und da er es in keinem Theile derselben fand, mußte er es jenseits hinaus verlegen, und zwar als Gegensatz des Absoluten in ihm, also als absolute Nothwendigkeit. Dieser nun wurde die Götterwelt selbst, als zur Natur gehörig, im einzelnen [20[b]] unterworfen; auf der andern Seite ward sie aber der Geist dieser mythischen Weltregierung im Ganzen. Das ist die dunkle furchtbare Idee, von der man schon im Homer den ersten Keim findet, die jedoch erst von den Tragikern vollständig entwickelt ward, und zwar so, daß sich ihre ganze Kunst darum wie um ihren Angel dreht, der überhaupt den höchsten Gipfel der Griechischen Poesie bezeichnet. Innerhalb der Natur war der Mensch mit sich selbst einig, und wir finden die Erscheinung eines harmonischen Daseyns nirgends so vollendet als in der Griechischen Welt; aber jenseits der Natur begann der Widerstreit, und das Gefühl seiner Göttlichkeit konnte der Mensch damals nur um diesen Preis erkaufen. Das Schicksal war nicht selbst sittlich, sondern nur der Prüfstein der Sittlichkeit, der unerweichliche Stahl, der aus dem Innersten des harten menschlichen Gemüthes die schönen Funken schlug. So ist eigentlich die Möglichkeit der Empörung gegen die Götter der höchste Triumph der heidnischen Religion, und alle große erhabne Menschheit des Alterthums kann man sich unter dem Bilde des Prometheus denken, der für die Fortschritte, wozu er seinem Geschlechte verhalf, an

den Felsen geschmiedet, sich nur mit seinem großen Bewußtseyn [20c] trösten konnte. Aus diesem Gesichtspunkte ist das ganze Alterthum im tragischen Styl, und zwar dem herbesten, entworfen, und man kann nicht ohne ein trostloses Grausen an die Weltgeschichte denken.

Wir berühren hier eben den Wendepunkt des Gegensatzes zwischen der heidnischen und christlichen Religion. Es giebt kein andres Mittel sich der Gewalt des Schicksals zu entziehen, als sich in die Arme der Vorsehung zu werfen. Dieß that denn auch die Welt, als das Schicksal eben an allem Großen und Herrlichen des Alterthums seine letzten Tücken übte; als die schöne Kunstwelt Griechenlands nach Gesetzen der organischen Auflösung in sich zerfallen war, und die prachtvolle Weltherrschaft Roms durch die Last ihrer eignen Größe erdrückt ward, und die Nemesis des Römischen Übermuthes in barbarischen Horden hereinbrach. Da verlohren die alten Götter ihre Kraft, die laute Freude der Feste schwieg, die Orakel verstummten, und der Mensch, gleichsam aus seinem geliebten irdischen Wohnsitze ohne Rückhalt vertrieben, mußte eine höhere geistige Heimath suchen. Es erfolgte eine gänzliche Umkehrung aller Ideen, die merkwürdigste Revolution des menschlichen Geistes.

[20d] Es wird uns am besten gelingen, das Wesen des Christenthums zu begreifen, wenn wir zuvörderst auf seinen durchgängigen Gegensatz mit dem Heidenthum achten. Ein Gegensatz setzt freylich immer einen gemeinschaftlichen Berührungspunkt voraus, denn Dinge, die in ganz von einander entfernten Sphären einheimisch sind, können sich nicht entgegengesetzt werden. Dergleichen Berührungspunkte hat daher auch das Christenthum viele mit den übrigen Religionen, welches man ihm mit Unrecht zum Vorwurf gemacht hat, als wenn es den allgemeinen Aberglauben des Menschengeschlechts in sich aufgenommen hätte, da doch dieser allerdings aus der religiösen Anlage, nur in ihrer Ausartung, entsprungen war. Die Hauptlehre des Christenthums gründet sich auf die über die ganze Erde verbreitete Idee eines Opfers, und zwar eines Menschenopfers, welche sich von jenem grausamen Gebrauch,

dem Moloch Kinder in die feurigen Arme zu legen bis zur himmlischen Vorstellung von der Versöhnung verklärt hat. Christus ist der Prometheus der Neueren, der nicht wie jener alte im Zwist mit dem Vater der Götter ein den Menschen verschafftes höheres irdisches Wohlseyn mit namenlosen Qualen büßen muß, sondern in innigster [20e] Eintracht mit seinem himmlischen Vater freywillig die Leiden der Menschheit auf sich zusammenhäuft, um sie von der innern Verderbniß zu retten, und ihnen ein überirdisches Heil zu schaffen. Hiernach bestimmt sich auch die ganze Moral der Religionen: Tapferkeit ist die Kerntugend der heidnischen, Liebe der christlichen; jene will dem Menschen einen gewissen edlen Stolz, diese Demuth und Hingebung einflößen. Die sogenannten natürlichen und religiösen Cardinaltugenden charakterisiren den Gegensatz vollkommen. Jene: Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Weisheit, gehen durchaus auf ein bestimmtes Verhältniß des Menschen zu sich selber oder andern in seinem irdischen Daseyn; diese, Glaube, Liebe und Hoffnung, sind ihrem Wesen nach unendlich, und gehen auf das Unendliche. Nach Vergötterung der Menschheit strebt die Griechische Religion; die christliche Lehre hingegen ist Menschwerdung der Gottheit. Jene erhebt die Natur und die sinnliche Welt auf die höchste Stufe, diese fodert Vernichtung derselben in unserm Gemüth. Hieraus erklärt es sich nun auch, wie die mildere Weltherrschaft der Vorsehung, einer mit der Sittlichkeit einverstandnen und sie repräsentirenden Macht an die Stelle des [20f] Schicksals treten konnte. Dem Widerstreit zwischen dem Endlichen und Unendlichen kann der Mensch einmal nicht entgehen, weil er in seinem innersten Wesen gegründet ist. Der Grieche war innerhalb der Natur in vollkommner Eintracht mit sich selbst, der Kampf begann also erst jenseits und um desto furchtbarer. Das Christenthum nimmt den Menschen gleich anfangs als zu einer höheren Ordnung der Dinge gehörig in Anspruch, es verlangt von ihm Bekämpfung seiner sinnlichen Natur, Ertödtung des Fleisches, und ersetzt ihm dieß durch die verheißne Harmonie in dem geistlichen Reiche. Wie im Heidenthum ein Aufstehen

gegen die oberste Allgewalt denkbar und sogar erhaben, folglich der ganze Geist der damaligen Religion, so paradox dieß klingen mag, irreligiös war: so ist hingegen ein unbedingtes Hingeben und Verlieren seiner selbst im Abgrunde der göttlichen Liebe das christliche Ideal der Religiosität.

Mit allen obigen Charakteren des Christenthums hängt nun die Foderung eines unsinnlichen Gottesdienstes zusammen, deren Erfüllung schon in seiner besondern Entstehungsart vorbereitet war. Christus wurde im Schooß des Volkes gebohren, das durch die mosaische Gesetzgebung seine religiöse Bildung empfangen [20g] hatte, und knüpfte seine Lehre an jene ältern Offenbarungen an. Moses hatte seiner Nation ganz besonders den Monotheismus eingeschärft, der die Grundlage der Unsinnlichkeit des religiösen Cultus war, indem Vielheit der Götter eben Versinnlichung der unübersehbaren Fülle von Göttlichkeit, Einheit hingegen im strengen Sinne genommen Allheit ist, und folglich die sinnliche Wahrnehmbarkeit, die erst durch Negation und Beschränkung möglich wird, aufhebt. Er untersagte zugleich alle körperliche Abbildung dieses Einen Jehovah, den er, unstreitig durch Einweihung in die Aegyptischen Mysterien aufgeklärt, von einem Stamm- und National-Schutzgott möglichst zur Idee des universellen Urwesens, das ist, war und seyn wird, zu erheben suchte, da die Israeliten immer geneigt waren, die Götter benachbarter Nationen auf eben dem Fuß zu betrachten, und sie gemeinschaftlich mit dem ihrigen anzubeten, oder gar zu jenen abzufallen, wenn sie ihren Schützlingen bessere Hülfe zu leisten schienen. Indessen, da er seine Nation viel zu roh fand, um jedes sinnlichen Anhaltes entrathen zu können, stiftete er, bey strenger Verwerfung des Bilderdienstes, eine Menge Gebräuche und Ceremonien. Aus diesen Formen [20h] des Gottesdienstes und der Wundervollen Geschichte des Volkes hatte sich zu der Zeit, als Christus auftrat, eine Art von Mythologie gebildet.

[21e] Aufhebung des Ceremonialgesetzes, der Nationalität, Umdeutung der Geschichte des alten Testaments zu Allegorien und Vorbildern. — Daß sich aus einer solchen Religion wieder

eine Mythologie bilden konnte, beweist wie mächtig die Fantasie als Organ der Religion; wie selbst das unsinnlichste Streben eines Anhalts, einer individuellen positiven Anschauung bedarf, um sich selbst nicht zu verlieren, seiner Identität gewiß zu bleiben. Die Sinnlichkeit wäre also dem catholischen Cultus durchaus nicht vorzuwerfen, wenn er nur eine wahrhafte Darstellung vom Geiste des Christenthums. Prüfung dieser Frage.

Die Dreyeinigkeit. Die Dreyheit gleichsam die geheimnißvolle Einheit. Ahndung des allgemeinen Natur und Intelligenz Gesetzes: These, Antithese und Synthese. — Wie man die Dreyeinigkeit philosophisch allegorisiren könnte. Gott Vater ist das Absolute, Maria die Natur, Christus die Materie, der Geist — Geist. Verehrung der Mutter Gottes. Äußerst treffend. Anbetung der Liebe unter dem Bilde der reinsten Weiblichkeit. Im Heidenthum der männliche Charakter herrschend.

Apostelgeschichte. Sage, die ohne dem Wesen zu nahe zu treten, mehr individualisirt. Legende. Weltüberwinder, Märtyrer, Heilige. Anbetung [21[r]] der Heiligen. Die Gottheit ist unendlich und kann durch Verleihung eines Schimmers ihrer Würde nicht geschwächt oder erschöpft werden. — Hierarchie im Himmel und auf Erden. — Versinnlichung des unendlichen Abstandes vermittelst dieser Stufenleiter. Darstellung vom Reiche Gottes, das seine letzten Verzweigungen bis zu dem einzelnen Christen erstreckt.

Es ist eine leichte Kunst, das Heilige zu verspotten. Dieß kann aber so wenig zum Beweise dagegen dienen, daß man vielmehr behaupten kann, gerade was zum innersten Wesen der Religion gehört, müsse der profanen weltlichen Ansicht am läppischsten und widersinnigsten erscheinen. Welche Religion wäre das in welcher nichts mysteriös und alles begreiflich wäre. — Beyspiel hievon an dem Abendmahl und der Messe, als dem geheimnißvollen Gipfel des christlichen Gottesdiensts. Spott: die christlichen Priester erschaffen ihren Gott erst und speißen ihn dann auf. Man kann dieß zugestehen, aber dabey behaupten, daß dieß die kühnsten und

treffendsten Symbole aller Andacht sind. Durch sie wird die Gottheit in uns erschaffen, womit wir uns geistig nähren. Darum verrichtet der Priester bey der Messe diese Handlung allein als Repräsentant der Religiosität. Die körperliche Speisung ist das Bild der Intussusception, der Aufnahme und Verwandlung in unser Selbst. Begreifen wir sie etwa besser als jene geistige? Und ist nicht unser Leben ein beständiges Abendmahl? Die Materie, womit wir uns ernähren, ist unzerstörbar, es wohnt ihr also ein Theil von der Allmacht und Göttlichkeit der Natur bey. Sie wird assimilirt, und geht in unsre Organisation, d. h. in unser Selbst über, indem jene mit diesem eine untheilbare Einheit ausmacht. Unstreitig affizirt also auch die genossene Nahrung unsre Gedanken und Handlungen, indem die gesamte Organisazion unsre Ansicht des Universums, und unser Verhältniß zu ihm bestimmt, und jede Veränderung in jener von einer in dieser begleitet seyn muß. Jede von den unaufhörlichen Berührungen der Natur ist ebenfalls eine geistige Ernährung. Spruch des Evangelisten: der Mensch lebt nicht vom Brot allein ꝛc. Wallfahrten, Klosterleben, Gelübde ꝛc.

Reformation. Nothwendigkeit wegen des eingerißnen Verderbnisses. Irdischer Schmutz, menschliche Leidenschaft, die sich bey der [21g] Verwaltung der äußerlichen Gebräuche an jede Religion anlegt. — Größe und Kühnheit des Unternehmens. Emancipation des unter Vormundschaft gehaltnen menschlichen Geistes. Befugniß auch das Heilige mit der Vernunft zu betrachten und prüfen. — In Hinsicht auf das poetische und künstlerische Interesse war die Reformation Vernichtung der christlichen Mythologie. Goethes Verse in der Braut. — Rückkehr zum Geiste des Evangeliums in der Foderung eines unsinnlichen Cultus. Reformirte darin consequenter als das Lutherthum. — Undank gegen die Heiligen und Märtyrer. Durch Abbrechung der traditionellen Continuität untergruben die Reformatoren selbst das Fundament des Christenthums welches doch historisch seyn sollte. Dieß offenbarte sich erst später weil die freye Forschung nach

ihren ersten Schritten sogleich fixirt, und in ein eben so absolutes und dogmatisches System als das katholische eingesperrt wurde. Vertauschung einer Autorität mit der andern. — Neuere Theologie. Geist der Untersuchung, aber angeregt durch die sogenannten Freygeister, besonders Voltaire. Kritische, historisch prosaische, psychologische Erklärungsart der heiligen Schrift. Mangel an religiösem Sinn. Beurtheilung des Mystischen, nicht mit der Vernunft, die sich zu jeder höchsten Begeisterung erheben kann, sondern mit dem Verstande, dem Werkzeuge der weltlichen Angelegenheiten. Alles sollte diesem begreiflich seyn. So wurde die Religion als etwas selbständiges gänzlich vernichtet, und zum Dienst einer Moral herabgesetzt, die eben so trivial als schlaff war. Die Hölle und den Teufel weggeläugnet, weil es inhuman schien, daß solch ein Ding existire. Sie sahen nicht ein, daß sie mit Aufhebung des absolut Bösen zugleich das Gute wegnahmen. Die Tugend dieser Eudämonisten bloß kluger Eigennutz. — Die Teufel sind die Titanen der christlichen Religion. Da sie als im Kampf des göttlichen Reiches gegen die Weltlichkeit vorgestellt werden, müssen doch beyde Parteyen ihre Heerführer haben. — Die Aufklärung nichts als der prosaische Geist des Zeitalters auf Religion angewandt. Aufheben von ihr als wenn vor derselben gar nichts gescheidtes auf der Welt gewesen wäre, da doch der Glaube, welchen die Aufklärung wegräumen sollte, die Menschen nie gehindert hat in jedem Fache groß zu seyn, auch Dichter und Philosophen. [Fesseln der Vernunft.] Viel eher könnte man fragen ob sich dergleichen Größe mit der Aufklärung vertrüge.

Neue Lebensregung auch in diesem Gebiet, bey der allgemeinen [21h] Umkehrung der Zeiten. Chateaubriant. — In Deutschland hat sich die Anerkennung des ächtern christlichen Geistes in Poesie dargestellt. Faust. Die Geheimnisse. Warum sollte es einem Dichter nicht erlaubt seyn, sich katholischer Vorstellungsarten zu bedienen, auch wenn er nicht in dieser Religion gebohren. Ungültigkeit des Einwurfs, die katholische Religion werde von ihren Bekennern selbst sehr prosaisch ausgeübt. Formelwesen. Neigung jedes Cultus

zum Mechanischen. Petrifizirte Poesie. — Hier scheitert die Toleranz der Aufgeklärten. Berliner Monathsschrift. Alles soll tolerirt werden außer die Religion. Knechtische Furcht. Wahre Freyheit des Geistes. — Über die Gränzen des Gebrauchs des christlichen Mythus, und den wirklich davon gemachten nachher.

Mythologische Naturgeschichte. Alles wobey eine symbolische Ansicht der Natur zum Grunde liegt, ohne Rücksicht auf wahr oder unwahr. Beobachtung soll hierüber entscheiden. Nur prophetischen Blicken offenbart sich die Natur. Prosaische Beobachter sind oft influencirt worden durch die mythische Betrachtungsart, haben oft die natürlichsten Mythen weggeläugnet. Es fragt sich wer Recht hat, diese oder die Alten. Andre Punkte worin die Kenntniß der Alten weiter gegangen als die unsrige. Herodot. Der Naturgeist in den Thieren, so schmählich psychologisch behandelt, wird wohl nicht gewürdigt haben sich zu offenbaren. Schwanengesang. Der Basilisk. Nattern die sich mit ihrem eignen Gifte beißen. Das Chamäleon. Der Phönix. Vieldeutigkeit. Die Unsterblichkeit des Menschengeschlechts, die Natur in ihren Epochen, der Heiland u. s. w. — Der Carfunkel. — Geheimnißvolle Kräfte der Pflanzen, Thiere und Steine. Zauberey oder Magie. In allen Religionen als möglich vorgestellt, warum im Christenthum durchaus verwerflich. Dagegen der Begriff des Wunders darin besonders herrschend. Die Idee der Magie gründet sich darauf, daß es verschiedne Naturordnungen giebt, wo die Gesetze der einen die der andern aufheben. Mechanismus, Chemismus, Organismus. Die höchste Ordnung oder Potenz der Naturphänomene ist allerdings der Geist, daher die in der Magie behauptete Herrschaft über die Körperwelt. Diese soll sich dann nicht bloß auf die irdischen Körper, sondern bis auf die Gestirne erstrecken. Ver- [22a] dunkelung des Mondes durch Zaubersprüche. Herrschaft der Gestirne. Astrologie. Physischer dabey zum Grunde liegender Begriff der allgemeinen Wechselbestimmung. Die Sichtbarkeit der Gestirne leistet uns Gewähr für ihren Einfluß auf den Erdkörper. Individualisirung auf diesem = Resultat

der auf ihn einwirkenden Kräfte. Die indecomponibeln Körper, Metalle, werden natürlich der einfachen Einwirkung eines einzelnen Gestirns zugeschrieben — die Bildung der Organisationen dem Zusammentreten. Ausdehnung des Einflusses auf die geistigen Eigenschaften, Charakter und Handlungen. Standpunkt auf dem dieß gilt. Naturphilosophie und Fatalismus. Sehr wohl verträglich mit der Moralität. Bewußtseyn der Freyheit dadurch nicht aufgehoben. Entwicklung der mythischen Astrologie. Die Erde als Mittelpunkt des Universums angeschaut. Was darin wahres liegt. Die Sternbilder symbolisch gedeutet. Willkühr darin als die anerkannte Herrschaft des Geistes. — Aristotelische Theorie der Elemente und daraus folgende von den Sphären und ihren inwohnenden Intelligenzen. — So blieb es ungefähr bis auf Tychobrahe und Copernicus. — Mechanische Physik. Bloß berechnende Astronomie. Dynamische Physik.

Gebrauch der mythischen Physik in der Poesie. So viel möglich zu erweitern. Nichts steht ihr im Wege. Sie kann sich durch die Vieldeutigkeit der Symbole jedem Fortschritte des menschlichen Geistes anschließen, sich immer höher verklären. Keine physikalische Idee ist so tief, die nicht darin niedergelegt werden könnte.

Gebrauch der alten Mythologie. Sie erfüllte und durchdrang das ganze Leben. Schillers Götter Griechenlands. Erscheinung in der alten Poesie, die sich nie von dieser Wurzel loßgerissen. Epos. Lyrisches Gedicht. Tragödie. — Neuere Comödie, die erste Gattung worin es ganz an Mythologie fehlte. Anfang des Modernen.

Bey uns die alte Mythologie häufig bloße Phrase [22 b] gewesen. Erlaubte verallgemeinerte Symbolik. Einführung der Mythologie bey antiken Stoffen, und bey dem was sich ihrer Welt annähert. Goethe's Elegieen. — Allegorisirung. Gesetz in der poetischen Darstellung der Naturphilosophie.

Einfluß der christlichen Religion auf die übrigen Künste. Architektur. Musik. Mahlerey. Michelangelo. Raphael. Liberalität der katholischen Religion gegen die Künste. — Der Bund der Kirche.

Gebrauch in der Poesie, natürlich nicht allgemein, weil der christliche Mythus in einem ganz andern Verhältniß zum Leben steht als der heidnische. — Er ist nicht universell, partialer Mythus des Ritterthums, der sich an christlichen anschließt. — Kriege mit den Saracenen. Tasso's befreytes Jerusalem. Das katholische darin das beste. Möglichkeit das Rittergedicht weit mehr mit Christenthum zu durchdringen als bisher geschehen. Geschichte vom heiligen Graal. —

Gebrauch im Lyrischen. Lateinische Hymnen. — Religiöser Anstrich des Petrarca. Laura — Madonna. — Alte Lieder.

Epische Gedichte, die das Ganze umfassen. Dante. Idee der Göttlichen Comödie. — Milton. Voltaire's Ausspruch über ihn. Verbessert. — Klopstock. Vergebliches Bestreben eine protestantische Mythologie aus nichts zu machen. Irreligiosität hierin. Abbadona. Anekdote hierüber.

Religiöse Einmischungen in Dichtern die nicht eigends darauf ausgegangen. Persiles eine Wallfahrt. Geister aus dem Fegefeuer beym Shakspeare. Katholicismus desselben überhaupt. —

Dramatische Darstellung von Legenden. Spanier. Calderon: Patricius, Devocion de la Cruz; Moreto Alexius. Liberalität. Einmischung des Scherzes als romantischen Elements. — Hans Sachs.

Die Genoveva. Höchste Bildung mit der Einfalt.

[23[a]] **Von den Dichtarten.**

Ihre Scheidung Anfangspunkt der eigentlichen Dichtkunst. Weit reiner in der antiken Poesie, weswegen diese vorzugsweise als Kunst und classisch erscheint. In der romantischen Poesie eine unauflösliche Mischung aller poetischen Elemente. Daher daß man sie verkennt. Die eigentlichen Originalwerke der Neueren ganz übersehen, die schlechten Nachahmungen der Alten als das Wichtigste gepriesen. Keinen Sinn für das Chaos. Auch das Universum bleibt der höhern Ansicht immer noch Chaos. Das Streben nach dem Unendlichen ist in der Romantischen Poesie nicht bloß im einzelnen Kunst-

werke ausgedrückt, sondern im ganzen Gange der Kunst. Gränzenlose Progressivität.

Die Betrachtung der Dichtarten kann nach der historischen Ordnung fortgehen. In der modernen Poesie muß sie es ohnehin, wegen Mangel strenger Sonderung. — In der antiken folgen die Gattungen ebenso in der Zeit wie im System. Erst die Hauptgattungen, von der einfachsten.

Übergang zu dieser Lehre. Idee einer Naturgeschichte der Poesie im Vorhergehenden. Ende derselben. Übergang zur Kunst und dem Bewußtseyn derselben. Alle ursprünglichen Gesänge momentane Eingebung. Stürmische Affekte. Bedürfniß sie zu äußern. Gegenwart früher als Erinnerung. Urpoesie unmittelbares Leben und Handlung. Naturkeim des Lyrischen Gedichts. Improvisiren. Doppelte Art. Künstliche Virtuosität im Improvisiren. Dergleichen Beyspiele bey den Alten. Bey den Italiänern. Was davon zu halten. Siehe Friedrichs Geschichte der Griechischen Poesie *S. 151*. — Natürliches Improvisiren: Siehe die Note.

Wiederhohlungen in der Urpoesie. Einprägung. Aufbewahrung. Vorbereitung wegen des gemeinschaftlichen Fortschritts vom Bedürfniß zum Geschäft und dann zum Spiel. Alle ursprünglichen Dichter — nur einzeln. Ein Stand. Homerische Periode. Wolfische Entdeckung. Ganz neue Richtung der Untersuchungen über den Homer.

Eintheilung der Gattungen beym Plato. Beybehalten worden. Neue versuchte Eintheilung in lyrisch und pragmatisch, dieser in erzählende und dialogische. Ungültig. Kein poetischer Eintheilungsgrund. — Episch, lyrisch, dramatisch; These, Antithese, Synthese. Leichte Fülle, energische Einzelnheit, harmonische Vollständigkeit und Ganzheit. Kategorieen der Quantität. Be- [23 b] ziehung auf die der Modalität. Vielleicht auch auf die beyden andern. — Das Epische das rein objective im menschlichen Geiste. Das Lyrische das rein subjective. Das Dramatische die Durchdringung von beyden. Eine Außenwelt in deren Darstellung der innre Sinn, der sie aufnimmt, mit übergeht. Universalität, Individualität, Idealität. Gewissermaßen kommen diese Prädicate allen

drey Gattungen zu, hier aufs nächste und unmittelbarste. — Im Dramatischen Gegensatz komisch und tragisch. Das epische und lyrische einfach.

[24a] **Vom Epos.**

Wenn wir den Begriff des Epos in die einfachste Beschreibung zusammenfassen, so ist es *eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden*. Die epische Ruhe ist eben die Absonderung des rein Objektiven, wodurch sich diese Gattung über die gewöhnliche Wirklichkeit zum Idealischen erhebt. Denn die Wahrnehmung der Außenwelt ist immer mit Beziehungen auf unsern Zustand, folglich mit Gemüthsbewegungen verknüpft, und deswegen kann sie nicht die höchste Klarheit und Vollkommenheit erreichen. Der epische Dichter aber giebt uns eine Darstellung der Außenwelt, wie sie aus einem bloß anschauenden, durch keine theilnehmende Regung gestörten Geiste hervorgehen würde, und erhebt uns zu gleicher Besonnenheit der Betrachtung.

Warum muß aber in dem Dargestellten Fortschreitung seyn? Warum könnte nicht auch eine ruhige Darstellung des Ruhenden gegeben werden? — Die Antwort hierauf ist folgende. Alle poetische Darstellung ist successiv, sie geht in der Zeit vor sich, und gehört folglich ihrer Form nach dem innern Sinne an. Da nun das epische Gedicht möglichst objectiv seyn, sich strenge auf den äußern Sinn beschränken soll, so [24b] wird sie solche Gegenstände vorzugsweise wählen, in denen an sich schon das Successive liegt, wo es also nicht erst durch die Form der Darstellung hineingelegt wird. In jenem Falle hält die Poesie als successive Kunst mit dem Wechsel ihrer Gegenstände bloß gleichen Schritt, und die Zeitfolge wird aus dem innern Sinn gleichsam in den äußern hinausverlegt. Bey jedem Versuche hingegen durch ruhige Darstellung das Ruhende anschaulich zu machen, wird eine Mishelligkeit zwischen Inhalt und Form, ein Misverhältniß zwischen dem Zweck und den Mitteln der Poesie gefühlt werden. Die einzelnen Worte geben uns nur unbestimmte

Merkmale; soll nun durch eine Häufung und Verknüpfung derselben ein Ruhendes als solches, d. h. als zugleich seyendes Mannichfaltiges sich uns anschaulich darstellen, so werden wir die Schwierigkeit empfinden, die unbestimmten Theilvorstellungen, die so wenig Halt in unsrer Einbildungskraft haben, nicht wieder verlöschen zu lassen, ehe sie sich unter einander bestimmt und wir das Ganze aus ihnen zusammengesetzt haben. Mit Einem Wort, bey allem beschreiben ist die Arbeit für den, welcher redet, gering, für den Zuhörer aber sehr groß. Wird hingegen etwas in seiner Fortschreitung aufgefaßt, so hebt und trägt, die dem Gegenstande ent- [24c] sprechende Bewegung der Worte den empfangenden Geist, und an dieser, als der Grundlage der gesamten Darstellung, entwickelt sich von dem Simultanen so viel als nöthig ist, mit Leichtigkrit zu anschaulichen Bildern. Wird daher dem Dichter die Aufgabe gemacht, etwas Ruhendes darzustellen, so kann er sie nur auf zwey Auswegen glücklich lösen: Entweder er schildert es mit bewegtem Gemüth, oder er verwandelt es so viel möglich in ein Fortschreitendes. Geschieht jenes in einem eignen Gedicht, so wird die Darstellung des Gegenstandes, wiewohl sie als das wichtigste erscheinen soll, artistisch betrachtet, dennoch der der Gemüthsbewegung untergeordnet seyn, und das Gedicht ist alsdann lyrisch. Dahin gehört zum Beyspiel die lobpreisende Ode. Theilweise kann aber diese rhetorische Schilderungsart, die gewissermaßen durch Übertreibung zur Anschaulichkeit zu gelangen sucht, auch in andern Gattungen vorkommen, namentlich in der Dramatischen. Dem epischen Gedicht ist nur der andre Ausweg natürlich, indem es seinem Hauptgegenstande alles übrige zu verähnlichen strebt. Lessing im Laokoon hat diese Beschaffenheit der Homerischen Beschreibungen richtig bemerkt, sie aber irrig für die Poesie überhaupt wesentlich, und für die einzige erlaubte Art zu beschreiben ausgegeben. [24d] Seine Beyspiele sind alle aus dem Homer entlehnt, er hätte schon an den alten Tragikern eine ganz verschiedne Construction der Beschreibungen, die dem Wesen ihrer Gattung eben so homogen gebildet ist, wie jene der epischen, wahrnehmen können. Daher

war er auch nicht zu der Folgerung berechtigt, die er daraus zog, das beschreibende Gedicht sey schlechthin verwerflich, wiewohl man den geringen Werth der meisten bisherigen sogenannten descriptive poetry leicht zugeben kann. Denn außer daß der rhetorische Ausweg offen bleibt, wie denn auch manche poetische Beschreiber Naturschilderungen, mit dem Pomp des begeisterten Entzückens abgefaßt, geliefert und ihre Werke zu lyrisiren gesucht haben: warum sollte nicht das durchgängig in einem Gedichte Statt finden können, was hülfsweise im epischen geschieht, nämlich daß das Ruhende durch die Art der Darstellung in ein Fortschreitendes verwandelt wird. Eigentlich stellt dieser Kunstgriff nur die Art her, wie ein simultanes Mannichfaltiges ursprünglich aufgenommen wird; denn die Auffassung geht vor der Zusammenfassung her; er ist also dem Gange unsers Geistes angemessen. Ist nun das Ruhende was man sich vornimmt darzustellen, eine Anzahl zusammenhängender Sätze, die sich gegenseitig bedingen, die folglich coexistiren, wiewohl sie successiv ins Gemüth kommen müssen: so erhält man [24e] statt eines beschreibenden die Idee eines lehrenden Gedichts, von welchem man ebenfalls bezweifelt hat, ob es mit zur Poesie gehören könne. Ich glaube, daß man dieß allerdings bejahen muß, daß aber die schicklichste Form des Vortrags für Lehren, die ohne weitere Einkleidung mitgetheilt werden sollen, die der klaren Besonnenheit und Ruhe ist, folglich die epische. Das didaktische Gedicht, worunter dann das beschreibende mit gefaßt werden kann, denn die ruhige Beschreibung ist auch Belehrung, bildet folglich eine Unterart des Epos: die Alten haben auch, besonders in den älteren Zeiten, diesen Grundsatz anerkannt, indem sie es möglichst episirten, und auch so benannten. Das verfehlte in so vielen modernen Lehrgedichten rührt wohl hauptsächlich aus dem Mangel einer reinen Form her. Auf die Lehrgedichte der Alten werd ich in diesem Abschnitte nachher noch zurückkommen.

Das eigentliche Epos erscheint also immer als Erzählung, da es sich mit etwas in der Zeit fortrückenden, d. h. geschehenen, beschäftigt. Der bloße Begriff des natürlichen

Erzählens reicht aber keineswegs hin, um es zu charakterisiren; vielmehr soll es von allen in jenem vorkommenden Ungleichheiten gereinigt seyn, gleichsam ein idealisches Erzählen. Es giebt leidenschaftliche, rhetorische und mimische Erzählungen; die epische hingegen ist un- [24f] parteyisch, und von keinen Äußerungen der Theilnahme unterbrochen; sie sucht durch Anschaulichkeit aber nicht durch Verstärkung und Übertreibung zu wirken, und endlich nimmt sie zwar die Reden der handelnden Personen in sich auf, aber nicht so daß der Erzähler sich ganz in diese versetzte und sich selbst darüber verlöre, sondern er bildet sie zur Gleichartigkeit mit den übrigen Theilen der Erzählung um.

Das Epos ist Darstellung des rein Objectiven: es wird also auch das Geschehene nur als zufällig erscheinen lassen; denn die Anerkennung der Nothwendigkeit desselben ist Construction aus Gesetzen unsers Geistes, folglich aus etwas subjektivem. Eine bedingte Nothwendigkeit entspringt aus der Caussal-Verknüpfung; eine absolute, wenn diese bis zu einer durchaus ersten Ursache zurückgeführt wird, dergleichen die Freyheit in unserm Gemüth und das Schicksal außer demselben ist. Dieß sind die beyden Pole der tragischen Kunst, in deren Darstellungen deswegen alles als nothwendig erscheint. Im Epos ist das Zufällige immer oben auf, weswegen darin auch das Wunderbare zu Hause ist, welches ja eben in dem Grundlosen liegt. Das Geschehene wird weit weniger nach seiner Verknüpfung betrachtet, als wie eine bloße Folge von Veränderungen, bey welcher also Raum und Zeit den ersten auf der Oberfläche liegenden Zusammenhang giebt. Scheinbare Stätigkeit [24g] ist folglich das Gesetz der epischen Composition, so wie scheinbare Nothwendigkeit der tragischen Verknüpfung. Die menschlichen Handlungen treten in jener nicht als solche, d. h. als durch Freyheit bewirkt, sondern gerade wie andre Natur-Erfolge in die Reihe mit ein. Die epische Dichtart ist daher einem Zeitalter am angemessensten, wo das Gemüth sich noch nicht zum vollen Bewußtseyn der Freyheit und Selbstbestimmung erhoben hat, sondern dem Menschen wie eine physische Kraft erscheint, von deren

Wirkungen sich nicht immer Rechenschaft geben läßt. So ist es auch beym Homer: die unmotivirte Veränderlichkeit der Gesinnungen, der Wechsel von Leidenschaft und ruhiger Fassung, von Muth und Verzagtheit, u. s. w. liegt oben auf; die dabey beobachtete tiefere Consistenz der Charaktere kann man entweder als etwas durch die Sage gegebnes betrachten, oder sie beweist nur daß die eigenthümliche Ansicht des epischen Zeitalters das allgemein in der Natur der Sache liegende zwar wohl in den Hintergrund zurückdrängen aber nicht aufheben konnte. Bey einer solchen Stufe, worauf die ganze Charakteristik steht, kann allerdings Größe, Energie und Adel der einzelnen Charaktere Statt finden, aber keine eigentliche Idealität, welche eine reinere Absonderung von der Natur [24h] voraussetzt. Jenes finden wir denn auch beym Homer, diese war erst den Tragikern vorbehalten. Daher ist es dem epischen Gedicht vorzüglich angemessen, seine Personen durch etwas auszuzeichnen, wobey es kein absolut höchstes giebt, sondern sich immer ein höheres Maaß denken läßt: dergleichen sind körperliche Stärke und kriegerischer Muth. Der Erfolg entscheidet über den Vorrang hierin bey Kämpfen der Helden; er läßt sich nicht vorher berechnen, und hat also den Anschein der Zufälligkeit. Deswegen eignen sich solche Kämpfe und überhaupt Kriegsbegebenheiten für die Darstellung des Epos, welche das Wunderbare und völlig Unvorhergesehene liebt, wie sie dagegen für die reine Tragödie durchaus nicht passen. Im romantischen Schauspiele ist zwar der Krieg eingeführt, und unter andern von Shakspeare in seinen historischen Dramen meisterhaft behandelt worden; allein er macht unfehlbar eine epische Einmischung, (welches im Romantischen, das nicht nach reiner Sonderung der Gattungen strebt, keineswegs fehlerhaft ist) die Shakspeare in Heinrich V., wo er einen großen Accent auf die Kriegsbegebenheiten legen will, durch die jedem Akt vorgesetzten erzählenden Prologe, ausdrücklich anzuerkennen scheint.

[25a] Aus dem Gesichtspunkte der epischen Charakteristik ist auch die Einwirkung der Götter zu betrachten, die man meistens ohne den rechten Grund einzusehen, für ein durchaus

wesentliches Stück des Epos ausgegeben, zuweilen auch sie verkehrter Weise getadelt hat.

Nach allem obigen kann von **Einheit der Handlung** beym epischen Gedicht eigentlich nicht die Rede seyn, wiewohl man nicht ermangelt hat, diesen Begriff vom dramatischen Gedicht immerfort darauf zu übertragen. Nur durch einen Akt der Freyheit kann etwas aus der unendlichen Reihe von Naturereignissen herausgerissen, und das aus jenem herfließende, die Handlung, zu einem in sich beschlossenen Ganzen gemacht werden; und ein solcher Akt der Freyheit liegt jenseits der Außenwelt, welche das Epos schildert. Sein Stoff ist vielmehr immer eine **Mehrheit**, weil jede Begebenheit aus Theilen besteht, die ebenfalls noch Begebenheiten sind; und weil sich aus Theilbegebenheiten immer noch größere zusammensetzen lassen. Die Begränzung des Epos ist folglich sehr unbestimmt: die Erzählung kann fortgesetzt werden, so lange der stätige Fortschritt nicht unterbrochen wird, und der Um- [25b] fang des Gedichtes die Fassungskraft der Hörer nicht übersteigt. Man begreift hieraus, wie ein Epos aus verschiednen Stücken ohne Gewaltthätigkeit zusammengeschoben werden kann; (daß folglich durch die Wolfische Entdeckung, daß die Ilias und Odyssee nicht von Einem Verfasser herrühren, und zu verschiednen Zeiten allmählich entstanden sind, die poetische Schönheit dieser Werke gar nicht gefährdet wird) und wie Theile eines größeren Epos (Rhapsodieen, in welcher Form die Homerischen immer mündlich vorgetragen wurden) für sich befriedigende Ganze ausmachen konnten. Die epische Einheit besteht bloß in einer solchen Zusammenfassung harmonischer Bestandtheile, durch welche sich die schöne Fülle des Stoffes in leichte und klare Umrisse für die Fantasie gefällig rundet. Seine Anlage erfodert nicht eine untheilbare künstlich geknüpfte Verwickelung und Auflösung, bey welcher nichts von seiner Stelle gerückt, hinzugefügt oder weggenommen werden dürfte, ohne das Ganze zu zerrütten, sondern der Gang des Epos besteht in immer von neuem angeknüpften parzialen Verwickelungen und Auflösungen, so daß Spannung und Befriedigung über das Ganze gleichmäßig vertheilt ist. Bey

dieser Gleichartigkeit aller Theile kann es keinen [25 c] ausgezeichneten Anfang und Schluß haben, und es ist daher weder eine Tugend noch ein Fehler, sondern eine unvermeidliche Eigenthümlichkeit der Gattung, daß es in der Mitte anfängt und gewissermaßen auch in der Mitte schließt. Die vorgesetzte Ankündigung, auf welche in den hergebrachten Theorieen so viel Wichtigkeit gelegt worden, ist vielmehr ein fremdartiger Zusatz als ein wesentliches Stück des Gedichtes selbst, und kann nur da Schicklichkeit haben, wo die erzählte Geschichte durch die Sage gegeben ist (wie freylich beym alten Epos immer der Fall war) nicht wo sie erst durch die Dichtung entsteht. — In späteren Zeiten, wo die Griechen schon andre Dichtarten gewohnt waren, verlangten sie auch vom Epos einen mehr ausgezeichneten und das Ganze rundenden Schluß. Daher kam es denn, daß nachdem alle Rhapsodieen beysammen waren, welche die Heimkunft des Ulysses betrafen, das letzte Buch der Odyssee noch ungeschickter Weise angeflickt ward, dessen Unächtheit man lange vor Wolf kannte. Eben so läßt sich kein Grund einsehen, warum die Ilias gerade mit einer eilfertig geschilderten Beerdigung Hektors schließen muß. — Wenn nichts fremdartiges [25 d] hinzugethan wird, so wird der Schluß des ächten Epos immer zwischen ungeendet und endlos in der Mitte schweben. Homer:

„Immer noch mehr verlangen die Hörenden, wenn
der Gesang tönt.“

Die Anordnung ist beym Erzählen einer der wichtigsten Punkte. Nach der Einfachheit der ganzen Gattung darf sie nicht von einer spannenden Künstlichkeit, sondern muß die leichteste, natürlichste und dennoch schicklichste seyn. Diese Anordnung braucht aber nicht immer mit der Zeitfolge fortzugehn, vielmehr liebt das Epos den episodischen Gang, daß nämlich eine frühere Begebenheit, da, wo es eben nöthig ist sie dem Geiste näher zu rücken, eingeschaltet wird. Es kann hiebey die Ordnung der Zeit gerade umkehren, indem es von jedem nächsten wiederum Veranlassung nimmt etwas früheres zu berühren. Diese Methode ist ihm eben deswegen be-

sonders eigen, weil es, wie oben gezeigt worden, die Stätigkeit liebt, und also nicht durch einen Sprung plötzlich zu dem entferntesten Umstande übergeht, um von diesem zu dem gegenwärtigen Punkte zurückzukehren, sondern allmählig zu jenem rückwärts geleitet wird.

Die Darstellung des Epos soll eine ruhige seyn. Dazu gehört nicht nur, daß der Dichter keine Theilnahme an den Begebenheiten äußre, wodurch er ohnehin nur eine den Eindruck schwächende [25e] Störung verursacht, und die Aufmerksamkeit von dem Gegenstande ab auf sich, von dem objektiven auf das subjektive gelenkt wird; sondern er muß eine solche Herrschaft über den Stoff ausüben, als wenn ihm die einzelnen Theile desselben wirklich gleichgültig wären. Daher erzählt er auch nie so, als ob ihn das Vergangene wie gegenwärtig täuschte, weil dieß nur einer von ihrem Gegenstande hingerißnen Fantasie eigen ist. Dieses ist in den Homerischen Gedichten mit solcher Consequenz beobachtet, daß die in der natürlichen Erzählung so gebräuchliche Formel, das Zeitwort in der gegenwärtigen Zeit statt der vergangnen zu setzen, auch nicht ein einziges mal vorkommt.

Damit der Zuhörer von demjenigen was doch nur als möglich und vergangen vorgestellt wird, mit der gehörigen Kraft gerührt werde, ist die lebendigste Anschaulichkeit erfoderlich, welche nur vermittelst durchgängiger Umständlichkeit und schöner Entfaltung zu erreichen steht. Hierin offenbart sich besonders die ruhige Besonnenheit des Erzählers, so wie sie wiederum Bedingung jener Eigenschaften ist. Dadurch, daß die Erzählung nicht zu Einem Ziele hinstrebt, sondern jeder Moment derselben um seiner selbst [25f] willen da zu seyn scheint, wird auch zur Ausführung dessen, was in Vergleichung mit anderm weniger wichtig ist, Raum gewonnen, und gleichsam eine poetische Zeitfolge, ein ebenmäßiger verweilend fortschreitender Rhythmus in den Gang der Begebenheiten eingeführt. „Die über eine stürmische Theilnahme erhabne und weder durch augenblickliches Anspannen noch Nachlassen veränderte Gemüthslage des Sängers macht zuerst alle Theile seines Gegenstandes auf gewisse Weise einander gleich; sie

verleiht ihnen einerley Rechte auf die Darstellung; die weniger bedeutenden, aber zum stätigen Fortgange nöthigen (z. B. beym Homer die körperlichen Handlungen, das Aufstehn, zu Bett gehn, Zubereiten der Mahlzeit und Halten derselben, das Händewaschen, Anlegen der Fußsohlen, der Kleider und Waffen u. s. w.) werden nirgends verdrängt, und behaupten dicht neben den wichtigsten den ihnen zugemeßnen Raum. Die Zeitverhältnisse der Wirklichkeit werden aufgehoben, und alles fügt sich in eine nach den Gesetzen schöner Anschaulichkeit geordnete dichterische Zeitfolge, wo das Dauernde, wenn die Einbildung es auf einmal erschöpfen kann, nur einen Moment der Darstellung einnimmt, und das noch so [25g] schnell vorübergleitende, bis zur vollendeten Entfaltung des in ihm sich drängenden Lebens festgehalten wird. Nirgends ein Stillstand des Gesanges, aber auch nirgends ein unzeitiges Forteilen, sondern das schönste Gleichgewicht und Maaß der stätigen und unermüdlichen Bewegung. Der Sänger verweilt bey jedem Punkte der Vergangenheit mit so ungetheilter Seele, als ob demselben nichts vorhergegangen wäre und auch nichts darauf folgen sollte, wodurch das Erquickliche einer lebendigen Gegenwart überall gleichmäßig verbreitet wird. In jedem Augenblicke ist daher zugleich sanfte Anregung und Beruhigung, und das epische Gebiet gleicht dem Garten des Alcinous, wo die Früchte ununterbrochen nach einander reifen, und jede zu ihrer Zeit sich willig vom Baume löst, um dem Genießenden in die Hand zu fallen."

Ein Hauptmittel zur schönen epischen Entfaltung sind die Reden. Wenn sie aber nicht beständige Unterbrechungen in dem gleichförmigen Charakter der Darstellung machen sollen, so dürfen sie nicht gerade hin der Natur nachgeahmt, mimisch, noch durch rhetorische Kunst über sie erhöhet seyn; sondern sie müssen bis in ihre feinsten Theile nach den Gesetzen [25h] des Epos umgebildet werden, und die Naturwahrheit, wornach man sie beurtheilt, ist dieser Foderung untergeordnet. Die Geschwätzigkeit Homers und seiner Helden ist zum Sprichworte geworden, und wenn diese Bemerkung nur nicht als Tadel gelten soll, so ist nichts dagegen einzuwenden. Denn „selbst

in seinen kürzesten und leidenschaftlichsten Reden ließe sich bey einer feinen Zergliederung etwas nachweisen, wodurch sie episirt sind. In den ausführlicheren findet man alle wesentlichen Eigenschaften der ganzen Rhapsodie deutlich ausgedrückt. Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziel, wenn dieß auch im Inhalte der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das Folgende vorbereitet wird, scheint dennoch nur um sein selbst willen da zu stehn: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt. In diesem Sinne sind auch die zusammengesetzten Beywörter und die Episoden zu nehmen, die in leidenschaftlichen Reden, wenn man die Darstellung als bloße Natur verstehen sollte, sehr fehlerhaft seyn würden, und oft unverständig genug getadelt worden sind."

[26 a] Eine andre Hülfsquelle der epischen Erweiterung sind die Episoden, zu denen der freye und ruhige Geist des Erzählers, den nie eine drängende Gegenwart bemeistert, sich auch in den entscheidendsten Augenblicken abmüßigen kann. Nur müssen sie nicht von unverhältnißmäßiger Länge seyn, eine natürliche Veranlassung haben, und sich mit einer leichten Verknüpfung wieder in den Hauptfaden verlieren. „Was von der Rede und Episode gilt auch vom Homerischen Gleichnisse: es dient nicht bloß, sondern genießt im schönen völligen Umrisse freyes Leben, und ist gleichsam ein Epos im verjüngten Maaßstabe," eigentlich eine erklärende Episode, die im Ernst und nicht bloß zum Schein den Zweck hatte, etwas deutlicher zu machen, wobey man nicht vergessen darf, welche sinnliche Hörer Homer vor sich hatte. In der modernen Nachahmung, die hierauf gar keine Rücksicht nahm, ist das epische Gleichniß in einen gelehrten Zierrath ausgeartet, so daß häufig das Bekanntere mit dem Fremderen, das Menschliche mit der thierischen Welt, die unsrer Beobachtung weit entfernter liegt, auch wohl das Körperliche mit dem Geistigen verglichen wird.

[26 b] Da im Epos alles nur möglich scheinen soll, so darf manches darin dargestellt werden, was untauglich ist, wirklich zu scheinen. Das Wunderbare ist also darin nicht

nur erlaubt, sondern, weil sein zauberischer Reiz hier keinen höheren Eindrücken im Wege steht, vorzüglich an seiner Stelle. Es aber auf die Dazwischenkunft überirdischer Wesen einschränken, oder diese auch da erzwingen wollen, wo sie nicht mehr durch den Volksglauben lebendige Anschaulichkeit hat, ist eine von den vielen einseitigen Misdeutungen des Homerischen Epos. Man ist so weit gegangen, dieß zu einem wesentlichen Charakter zu machen. Nur ein Gedicht, wo höhere Mächte in die Begebenheiten eingreifen, könne für eine eigentliche Epopöe gelten; die, wo es nicht der Fall war, hat man historische Gedichte genannt. Dieses ist allerdings ganz treffend, in so fern der Anfangspunkt der Historie eben da ist, wo diese geglaubte Einwirkung aufhört; die frühere Vermischung der Götter und Menschenwelt ist mythisch. Die vermeynte Nothwendigkeit dieses sogenannten Wunderbaren hat zu den abentheuerlichsten und frostigsten Erfindungen vermocht: zur willkührlichen Auferweckung einer erstorbnen Mythologie, auch zur Vermengung mehrerer heterogener unter einander und mit [26c] dürftigen allegorischen Wesen. Zugleich entstanden hiedurch große Widersprüche in der Charakterdarstellung, mit welcher man sich nicht in die Einfalt des homerischen Zeitalters zurückversetzen konnte, sondern höhere Ansprüche auf Idealität und tragische Würde machte. „Damals hatte sich der Mensch noch nicht zum Bewußtseyn der vollständigen Selbstbestimmung durch Freyheit erhoben, darum gestand er den Göttern Einfluß auf seine Entschließungen zu. Aber wer bestimmte nun das Wollen der Götter? Es scheint sie hätten dazu wieder ihre Götter nöthig gehabt und so ins Unendliche fort. Ist die selbstthätige Unabhängigkeit der ganz menschlich vorgestellten Götter begreiflich, so wäre die der Menschen es auch gewesen.“ Allein die älteste epische Poesie strebte gar nicht über das Gebiet des Zufälligen absolut hinaus, sondern nur von dem alltäglichen zu dem außerordentlichen in den Ereignissen hinauf. „Wenn das Bemühn der Olympier für und wider Homers Helden uns einen Schimmer höherer Würde um sie her zu verbreiten scheint, so versetzen wir uns nicht genug in die Homerische Denkart.

Damals mischten sich die Götter in die gemeinsten Händel des Lebens, sie waren [26[d]] so wohlfeil, daß Autolykus durch die Gunst des Hermes mit Dieberey und Meineid geschmückt seyn konnte, und auch die Bettler ihre Götter und Erinnyen hatten." Auf der andern Seite, wenn gleich jene Helden in unsrer Schätzung dadurch verlieren müssen, daß sie so vieles nicht durch sich selbst ausführen: so ist doch diese allerdings richtige Bemerkung, auf die Homerische Darstellung angewandt, ungültig, weil diese die heroischen Charaktere für nichts höheres als physische Größen giebt, wo auf das selbst nichts ankommt, sondern die sich für sie interessirenden höhern Mächte mit dazu gerechnet werden.

Der Einfachheit der ursprünglichen epischen Gattung entspricht Einfalt in den dargestellten Sitten am besten. Mit Unrecht hat man darin eine gewisse idealische Würde, oder gar die Beobachtung gewisser conventionellen Schicklichkeiten gefodert, von denen die unverfälschte aber rohe Natur nichts weiß, die sich im Homer durchaus naiv, bald in Zügen, die ein Lächeln erregen, bald in solchen, die jedem eine Rührung abnöthigen, offenbart. Dieses sind gleichsam Andeutungen der noch nicht erfundnen [26[e]] tragischen und komischen Darstellungsart, durch welche die verschiedenen Bestandtheile der menschlichen Natur erst nach Kunstgesetzen geschieden werden, wodurch in jenem Falle allererst die durchgängige Würde und Reinheit der Charaktere erreicht wird. Der Keim des komischen und tragischen liegt also nicht in so fern im Epischen, als ob schon ein Anfang der Sonderung gemacht wäre, sondern bloß in wie fern die Ansicht der letztgenannten Gattung von der menschlichen Natur, durchaus parteylos, unbestimmt und universell ist. Ein großer Theil des ungerechten Tadels, den man in dieser Hinsicht über Homer ausgeschüttet hat, wird durch obige Bemerkungen auf einmal abgewiesen.

Die epische Diction muß, wiewohl sie sich so mahlerisch als möglich an die Gegenstände anschmiegt, und also auch mit diesen steigt und fällt, im Ganzen schlicht und einfach seyn; weil alle rhetorische Ausschmückung und Übertreibung der besonnenen Ruhe des Erzählers widerspricht. Außerdem

würde eine einseitige Richtung auf Pracht und Würde die nothwendige Mannichfaltigkeit beschränken, und bey dem großen Umfange des Epos ermüdend werden. — [26r] Die Wortfügung und Wortstellung darf und muß sich allerdings von der prosaischen entfernen; muß aber, wie die Anordnung der Gegenstände selbst, die leichteste und faßlichste seyn, und, wenn es die Natur und Sprache erlaubt, wie im Griechischen durch die feinen ausfüllenden Partikeln und den vielsylbigen Überfluß der Biegungen, noch stätiger fortgleiten. Veraltete Wörter und Wendungen schicken sich zu der Einfalt des Tons. Ganz besonders eignen sich für die Ruhe des Epos die zusammengesetzten und mahlenden Beywörter, die aber mehr anschauliche Erweiterung als prächtiger Schmuck sind, und gleichsam als kleine Episoden betrachtet werden können.

Das epische Sylbenmaß ist der Hexameter, der durch seine gleiche Taktart der Ruhe, durch seinen zwischen Fall und Schwung gleich gemeßnen Rhythmus der unbestimmten Richtung, durch seinen unerschöpflichen Wechsel dem Umfange, und durch seine leichten und immer verschiednen Übergänge aus einem Verse in den andern der Gränzenlosigkeit des Epos entspricht. Er ist schwebend, stätig, zwischen Verweilen und Fortschreiten gleich gewogen, und kann deswegen ohne zu ermüden den Hörer auf einer mittleren Höhe in ungemeßne Weiten forttragen.

Warum eine so einfache metrische Formel im Epos so häufig wiederkehren darf; mit der Complication im lyrischen verglichen, siehe Charakteristiken II, pag. 272, 273.

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS.

12. Vier kritische Gedichte von J. J. Bodmer. (Herausg. von Jakob Bächtold.) Geh. M. 1.20.
13. Die Kindermörderinn, ein Trauerspiel von H. L. Wagner nebst Scenen aus den Bearbeitungen K. G. Lessings und Wagners. (Herausg. von Erich Schmidt.) Geh. M. 1.—. Geb. M. 1.50.
14. Ephemerides und Volkslieder von Goethe. (Herausg. von Ernst Martin.) Geh. 60 Pf. Geb. M. 1.10.
15. Gustav Wasa von C. Brentano. (Herausg. von Jakob Minor.) Geh. M. 1.20. Geb. M. 1.70.
16. De la litterature allemande von Friedrich dem Grossen (Herausg. von Ludwig Geiger.) Geh. 60 Pf. Geb. M. 1.10.

Weiter werden erscheinen:

Breitinger, Kritische Dichtkunst.
Klinger und Sarasin, Plimplamplasko.
Klopstock, Oden und Elegien 1771.
Leisewitz, Julius von Tarent. Kleine Schriften.
Moritz, Anton Reiser. Ueber die bildende Nachahmung des Schönen.
Göttinger Musenalmanach.
Novalis, Gedichte.
Pyra und Lange, Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder.
Schiller, Die Räuber 1781. Musenalmanach.
A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. 2. und 3. Teil.
J. E. Schlegel, Dramaturgische Schriften.
Thümmel, Wilhelmine.
Uz, Gedichte.
Von Deutscher Art und Kunst.
Wieland, Erzählungen. Musarion. Oberon.
Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. Sendschreiben über die Gedanken. Erläuterung der Gedanken.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.